

هذا العدد

يحتوي هذا العدد على مقالات ودراسات أدبية ومقالات فكرية وقصص وقصائد وعروض كتب ورسائل ثقافية وحوار أدبي مع شاعرة صينية.

ملف العدد كرسته "الجديد" للإجابة عن سؤال لم يبرح يطوف في قضاء الثقافة العربية الراهنة ويتعلق بظاهرة الأدب العربي المكتوب في أوروبا والعالم. وهو سؤال في كيفية تعريف المهجرية العربية الجديدة التي نشأت مع الحرب الاهلية اللبنانية في سبعينات القرن الماضي واتسعت مع حربي الخليج الاولى والثانية في الثمانينات والتسعينات من القرن نفسه، وتحولت مع ثورات الربيع العربي إلى ما يشبه الانفجار الكبير في جسد الثقافة العربية، لتشمل مبدعين ومفكرين من شتى المستويات والمرجعيات والمشارب والجنسيات العربية. الملف يحاول الإجابة عن السؤال: هل ما زال في وسعنا الحديث عن "أدباء مهجر وأدب مهجري"؟ بمعنى هل ما زال في وسعنا أن نطلق المصطلح القديم الذي أطلق على ظاهرة "الرابطة القلمية" في نيويورك و"العصبة الأندلسية" في سان باولو، على حملة الأقلام ومعهم الفنانون والمبدعون في مجالات السينما والمسرح والتشكيل وغيرها من الفنون الصادرة اليوم عن جمهرة عربية كبيرة من المبدعين المهاجرين والمنفيين في أربع جهات الأرض؟ أم أن جسد الظاهرة اتسع واختلف وتعددت أوجهه وضاق عليه المصطلح، وبات واجباً على الثقافة العربية أن تبتكر مصطلحا جديداً تطلقه على إبداعات أدبية وفكرية وفنية لها سمات جديدة تتعلق بمنتجين جدداً هم بالضرورة مختلفون اختلافا كبيراً هم وعصرهم عن أولئك الذين أهدونا المهجرية الأولى على مدار النصف الأول من القرن العشرين.

ملف "الجديد" بمثابة دعوة مفتوحة للتفكر في هذه الظاهرة وأسئلتها، موجهة إلى الكتاب والمفكرين العرب مشارقة ومغاربة في أوروبا وأميركا وفي كل جهة من العالم يوجد فيها مهاجرون ومنفيون وحملة أقلام يكتبون بالعربية ■

المحرر

لوحة الغلاف للفنان محمد الوهيبي

الجديد
aljadeedmagazine.com

مـؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
خطار أبو دياب، ابراهيم الجبين
رشيد الخيون، هيثم حسين، أمير العمري
مفيد نجم، عواد علي

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
فؤاد حمدي، محمد الوهيبي
عدنان معيتيق، بسام الإمام، بسام الإمام
عماد كوروكيس، مايسة محمد، مامون الحمصي
شي شي ران، أسعد فرزات، نزار عثمان
حسين جمعان، أزاندا يعقوب، جبران هداية
كنانة الكود، خالد تكريتي، ساشا أبو خليل
ابراهيم الصلحي، أنس البريحي
رؤيا عيسى، عبدالله العمري
سعد يكن، رافي سركي

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



المحتويات

العدد 69 - أكتوبر/ تشرين الأول 2020

غلاف العدد الماضي سبتمبر/أيلول 2020

الشاعر في المنفى
سارق النار المعلق بين شقي الأخدود


عدنان معيتيق

ما من وجود مستقل عن وجود الشاعر اسمه المنفى ولا شيء عابراً، أيضاً اسمه الوطن. يولد الشاعر في جهة من الكوكب. وقد ينتقل ليقيم في مكان آخر ينتسب إليه اختياراً أو قسراً. وفي كلتا الحالتين، وحتى في غيرها من حالات الولادة والسكنى فإن وطن الشاعر، هو الكوكب كله، ومواطنوه هم جميع البشر. بهذا المعنى، الشاعر مواطن كوني.

استنادا إلى هذا التصور، فالشاعر، حتى لو لم يغادر مكان ولادته، ولم يعرف السفر في الجغرافيا بعيداً عن مسقط الرأس، فهو على سفر دائم، قصيدته بُراقه القدسي. الخيال بالنسبة إلى الشاعر أقدر من جميع المواصلات على اجتياز المسافات وبلوغ الأقاصي. الكلمات وطن الشاعر، والقصيدة بيته الشخصي. أما المصير الإنساني فهو جوهر المسألة بالنسبة إلى الشاعر.

***

عندما تختل العلاقات بين الإنسان وعالمه، وعندما تتغلّب قوى الشر في الأرض على قوى الخير. وعندما يشرع الطغيان في استعباد البشر وسلبهم حرياتهم وإيذاء حياتهم في أيما بقعة من الكوكب، فإن القضية الكبرى للشاعر، إذّاك، هي أن يكون في مقدمة المدافعين عن الإنسان وحريته وكرامته. وعندما يتخلّف الشاعر عن أن يكون صوت الضحية التي سرق الطاغية صوتها، عندما يتلعثم الشاعر، عندما يرتدي ملابسه الرمادية، ويتكلم كما يتكلم السياسيون، إذّاك تهرب القصيدة من كتاب الشاعر، ويهجر الشعر دمه وحواسه العميقة، ويتحول إلى كاتب يكتب بدم أبيض وحبر ميت.

***

الشاعر في المنفى حكاية لا يمكن أن تؤسر في لغة واحدة. إنها حكاية وجودية كتبت لتروى وقائعها المروّعة بكل اللغات.

في المنفى، عندما تتجلى القصائد للشعراء في خيالات أقرب إلى الكوابيس والهواجس منها إلى بستان الألوان الضاحكة في وجود ضاحك. إذّاك نحن ننفذ مع الشعر من قشرة الوجود إلى لبّه، نحو الأعمق من الكينونة.

وفي المنفى، الشعر الذي يطلع من الأعمق هو شعر جارح ويائس وحزين بالضرورة. وما قصائد الشعراء المنفيين، التي يمكن للمستقبل أن يعتدّ بها، إلا نداءات يائسة، صرخات أناس في عالم يغرق. والشعر، إذّاك، هو صوت الحقيقة الذي اغتيل في الإنسان. وفي عالم المنفى تزور الأمكنة الأولى شعراءها المبرحين شوقا إلى شمس طفولاتهم، المرهقين من ألم النفي والخيانة والجريمة، فهل بقي له إلا أن يُضاء بالكوابيس؟

ما من شهود على عذابات الشعراء، التي هي خلاصة عذابات العالم، أبلغ من قصائدهم الضائعة في أوراقهم الغائمة.

***

يختلف تعريف المنفى باختلاف الأنا المنفية، فالشاعر، من دون الأنوات الأخرى، في العالم يملك شعور المنفي من قبل أن يبتعد عن مسقط الرأس. إنه الابن الطبيعي للمنفى الوجودي.

فهو منفي من العالم ومقيم في اللغة. لغته وطنه المجازي. والشاعر في رحلة منفاه سارق نار معلّق أبداً بين شقي عالمين هما شقا أخدود.

كم هو مروّع لشاعر معلق على صليب في فراغ العالم أن يختزن شعره كل تناقضات وجوده في أرض أخرى، من دون أن تتاح لشعره الفرصة اللغوية القادرة على التقاط خصوصيات هذا الشعر، أعني من دون أن تكون هناك إمكانية لقراءة في لغته تستدرك الخبرات الدفينة في النصوص، وهي خبرات الآفاق البعيدة التي تنهض على أساس من تواريها في السطور وما بينها؛ جماليات شعر لشاعر عربي في مكان أوروبي.

ها نحن إذن في المنفى المزدوج. أنت منفيّ في لغتك ولغتك منفية من قاموسها وجغرافيتها الأولى، إلى جغرافية لها قاموسها ولغتها، ولا تقرأ لغتك.

جحيمان على أرض واحدة وفي نص واحد. والشاعر سارق النار المعلق في اغتراب أبدي متعدد الأوجه، لا تسع فيضه لغة واحدة ولا تأسره كلمات، فهو فيض في نص كوني الملامح متعدد اللغات.

***

ولسنا أيضاً بإزاء ميزات معيارية، للتفريق بين صورتي الشاعر المنفيّ في مسقط رأسه، والشاعر المنفيّ أبعد من مسقط الرأس، بمقدار ما نحن بإزاء شقاء خاص. فالشاعر العربي الذي صرف ردحاً طويلاً من الزمن في أوروبا، ليس مثله مثل الشاعر العربي الغريب في دياره. الأخير أقدر في شعره على توليد عناصر الانسجام بين تجربته الذاتية ومحيطه المكاني، بما في ذلك علاقته بالفضاء الإنساني، بينما الأول هو ذاك الذي لم يعد من كان قبل أن يقتلع من أرض طفولته، من شرقه، من فضائه المكاني وكيانه الروحي، ليكون له مدار آخر في عالم آخر، مختلف كلياً هو الغرب.

من الصعب عليّ، هنا، اجتراح معجزة توصيف جامع لوضع الشاعر المنفيّ. لكنه تداعي خواطر، وإلحاح أفكار.

***

في شعر كتبته وأكتبه على مدار عقود من الإقامة في ما أسماه الجغرافيون العرب القدامى "ما وراء بحر الظلمات" لا مناص من الوقوف على الحس العميق بالاغتراب، لكن النوستالجيا نحو مكان أوّل لا أثر لها هنا في الشعر، لا ميوعة نوستالجية في القصيدة. تحتلّ الغربة الوجودية مساحة الغربة المكانية، أو تدفنها في خبراتها دفناً يجعلها كتيمة الصوت في ظلال الكلمات، يتحول الانتماء إلى المكان الأول المتروك إلى انتماء للإنساني الشاسع في مواجهة القدر الوجودي للإنسان.

هنا تولد الرغبات العميقة في حب العالم، حب الاختلاف، من دون أن ينزع هذا الحب العصب الأول، جاذبية المكان الأول، بل يجعل هذا العصب يتوهج، إنما بصفته جذوة في كينونة تتفوق، هذه المرة، بإنسانيتها الشاسعة على العصبيات والألوان والأعراق. وهو ما يضاعف من قوة الانتماء إلى الحرية وشراسته، مرّة بصفتها اليتم الكامل ومرة بصفتها أرض الاختيار.

هو ذا ما يجعل الشاعر الكائن الأكثر تمرداً في الأرض، والأكثر


فؤاد حمدي

دفاعاً عن الجمال. تتحول البلدة الصغيرة التي ولد فيها الشاعر في قصيٍّ من العالم إلى عاصمة للعالم، ويتحول العالم إلى ناحية صغيرة في أرض الحواس.

***

تركت دمشق وكان بردى صبيا شاحبا يتسول حياته قطرات قطرات، والمدينة تترنح تحت سيف الدكتاتورية، والموت كان يتسرب في المسام، وجوه مخطوفة، وهيام موتى. والمقتلة الصامتة تحصد القامات والأرواح.

قلت له:

ما دمت لن تمضي معي،

خذني معك

ما دمت مدفوعا على حمالة الموتى

ونعشك ضاحك منك

معك

صخرة هاوية

في قلعةٍ هاوية.

ما من شاعر، اليوم، في العالم، أكان منفيا أو مقيما في أرض طفولته، إلا وهو غريب، ولا يملك أن يكون مبتهجاً في ظل فداحة التهدم، وشراسة اللحظة الكونية ومخالفتها الكاسرة للسجية الإنسانية.

الشاعر إنسان كوني في رؤيته للعالم والوجود، وما يحدث لكون الإنسان أنه مهدد بقوى جشعة، أكولة، أسطورية، يعوزنا في توصيفها ما لم يعد القاموس يملك من كلمات.

وحده الشاعر، برؤاه المغامرة، بغضبه، بانحيازه المطلق إلى جانب الحرية والمقاتلين لأجلها، قادر على اجتراح معجزة العثور على كلمات جديدة. ولكنه، في حالة الشاعر الذي كتب قصيدته بلغة عربية جعلتها مفردات المنفى مبهمة لقارئ عربي، ولغة عربية لا قاموس يفسّرها لأصحاب المنفى، سيبقى أبداً سارق النار المنفيّ مرتين، والمعلق الخالد على أخدود العالم ونسر الاغتراب يأكل قلبه وكبده وعينه الرائيتين ■

نوري الجراح

لندن في الـ30 من سبتمبر - أيلول 2020



فلسفة عربية لا فلسفة إسلامية

خلدون الشمعة

فلسفة إسلامية أم فلسفة عربية؟ سؤال قد يثير استنكارا أو سجالاً أو ربما اعتراضاً. وبما أن السؤال سجالي فإنه لا يؤدي للوهلة الأولى إلى تقديم جواب قاطع، ذلك أنه في ذاته فرضية مفتوحة على مجال صراع التناقضات الدلالية. ولا شك عندي أن من الممكن في هذا السياق أن يطرح أرنست رينان نموذجاً مرجعياً لوضع صدقية مصطلح "الفلسفة الإسلامية" المؤسس استشراقياً على المحك.

يقول رينان "تعاليم الإسلام تتنافى مع البحث والنظر الطليق، وإنها تبعاً لهذا لم تأخذ بيد العلم ولم تنهض بالفلسفة ولم تنتج إلا انحلالاً موغلاً واستبداداً ليس له مدى". وتأسيساً على هذا الزعم يبني رينان نظريته المستمدة من النزعة المركزية الإثنية الأوروبية في القرن التاسع عشر. فالفلسفة "إسلامية" لأنها تنتمي لحضارة فقه. وهذه الحضارة عاجزة عن أن تكون أكثر من واسطة لنقل المعرفة، وبهذا المعنى فإنها عاجزة عن الابتكار فلسفيا، فهي مجرد ناقل للحضارة اليونانية.

ومن المؤسف أن محمد عابد الجابري يعزز هذا الادعاء في كتابه "تكوين العقل العربي" فنجده يقول "إذا جاز لنا أن نسمّي الحضارة الإسلامية بإحدى منتجاتها فإنه سيكون علينا أن نقول عنها إنها حضارة فقه، وذلك بنفس المعنى الذي ينطبق على الحضارة اليونانية حينما نقول عنها إنها حضارة فلسفة، وعلى الحضارة الأوروبية المعاصرة حينما نصفها بأنها حضارة علم وتقنية" (محمد عابد الجابري "تكوين العقل العربي"، دار الطليعة، بيروت، ص 96).

وهذا الادعاء الاستشراقي المنزع، يكرر في فحواه جزم أحمد أمين في "ضحى الإسلام" بأن فلاسفة الحضارة العربية الإسلامية "من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد كانوا كالمفوضية اليونانية في البلاد الإسلامية".

وكذلك جزم عبدالرحمن بدوي في كتابه "التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية" بأن الفلسفة منافية لطبيعة الروح الإسلامية لذا لم يقدر لهذه الروح أن تنتج فلسفة، بل ولم تستطع أن تفهم روح الفلسفة اليونانية وأن تنفذ إلى لبابها"، (نقلا عن جورج طرابيشي، "مصائر الفلسفة بين المسيحية والإسلام"، دار الساقي بيروت، ص 16-17).

وهكذا فإن نسبة الفلسفة إلى الدين تجعل من الممكن صك مفهوم "الفلسفة الإسلامية" السائد والذي يعني عدم وجود فلسفة في الحضارة العربية الإسلامية بالمعنى المتداول، وبالتالي خلوّها من الابتكار، واقتصارها على أن تكون مجرد ناقل رديء للفلسفة اليونانية.

ولا شك عندي أن مفهوم "حضارة الفقه"، وهو كما أشرنا صناعة استشراقية بامتياز، يهدف إلى تعزيز الاستيهامات الرغبية للمركزية الإثنية الأوروبية. ولكنّ هذه "الجغرافية الفلسفية الخيالية" على حد تعبير جورج طرابيشي "اصطدمت عند التصدي لرسم خريطتها الفعلية بعقبة كأداء: فنهر الفلسفة اليونانية الذي انتهى فعليا إلى أن يصب في المجرى الأوروبي الغربي ابتداء من القرن الثاني عشر كان قبل ذلك قد مر بتحويلة شرق أوسطية لا سبيل إلى المماراة فيها: الحضارة العربية الإسلامية التي كانت هي الأخرى مع استطالتها الفارسية حضارة فلسفة في مظهر من مظاهرها على الأقل" (المصدر نفسه، ص 14).

والمقصود بالتحويلة الشرق أوسطية أنها تحويلة عربية اللسان على أقل تقدير. فهي فلسفة عربية من هذا المنظور الذي ينطبق من حيث النسبة، كما سنرى، مع صنيع الإثنية المركزية الأوروبية التي تنسب الفلسفة إلى ما تدعوه بالمعجزة اليونانية. هذه المعجزة بمرجعيتها النرجسية المنزع، تتجاهل أن الفلسفة اليونانية نفسها لم تكن يونانية من حيث الدلالة الإثنية، بقدر ما كانت مكتوبة باليونانية، وهذا التجاهل المسكوت عنه في مصادر الفلسفة المتداولة والذي سمح بالتصدي لمهمة الإنكار.

وهو إنكار يحدده طرابيشي بحق إذ يقول إن من أبرز من تصدى له هو أرنست رينان (1823 – 1892) أحد كبار معماريي المركزية الإثنية الأوروبية وصائغ أسطورة تفوق الجنس الآري ودونية الجنس السامي في القرن التاسع عشر. تنسب الفلسفة إلى ما تدعوه أسطورة تفوق الجنس الآري ودونية الجنس السامي. وتأسيساً على هذه الدعوة القائلة إن "البحث الشجاع والفلسفي عن الحقيقة" هو قسمة العرق الهندي الأوروبي" فإن الجنس السامي لم يؤت "ملكة النظر العقلي". يقول رينان "من العسف أن نطلق اسم فلسفة عربية على فلسفة لا تعدو أن تكون استدانة من اليونان وما كان لها أيّ جذر في شبه الجزيرة العربية.

فهذه الفلسفة مكتوبة بالعربية ليس إلا، ثم إنها لم تزدهر إلا في الأجزاء النائية من الإمبراطورية الإسلامية، في إسبانيا والمغرب وسمرقند، وبدلا من أن تكون نتاجاً طبيعيا للروح السامي فقد مثلت بالأحرى رد فعل عبقرية فارس الهند أوروبية على الإسلام، أي على ذلك النتاج الأكثر خلوصاً للروح السامي" (المصدر نفسه، ص 15).

هذه الركيزة العرقية، اللغوية المنزع، تتمثل في عبارة "الحضارة الكلاسيكية"، أي محاولة ربط الأوروبيين المتحدثين باللغات الهندوأوروبية، بـ"معجزة الفلسفة اليونانية" التي يزعم استحالة ردها إلى أصل أبعد منها، فضلاً عن الكلام عن

النموذج الآري، مالك امتياز "التفكير بالعقل في العقل".

هذه الركيزة يروز دعواها ويفندها مارتن برنال في كتابه "أثينا السوداء" البالغ الأهمية والكاشف عن خطل الزعم بوجود نموذج آري أصلاً. يقول برنال إن الكلاسيكيين اليونان لم يعرفوا شيئاً عن وجود نموذج آري "على الرغم من اعتزازهم بأنفسهم وبإنجازاتهم فإنهم لم يروا في مؤسساتهم السياسية وعلمهم وفلسفتهم أو دينهم أيّ أصالة. فقد اقترضوا ذلك كله... من الشرق عموماً، ومن مصر بخاصة" (مارتن برنال "أثينا السوداء" بالإنكليزية).

والحال أن موقف رينان من اللغة العربية وما يستبطن الموقف من تناقض هو بمثابة "كعب آخيل" الكاشف، إذ يوضع على المحك، عن تهافت دعواه من المنظور المعرفي السائد في القرن العشرين. فقد قرأت الحضارة الأوروبية في القرن التاسع عشر، قرأت نفسها قراءة نرجسية كحضارة عقل مطلق، حضارة قوة مالئة للفضاء المعرفي. وأما الآخر، النقيض، فهو الإسلام الذي صنعه الاستشراق وعلاقته التبادلية مع اللغة العربية.

وتبعاً لذلك فإن الفلسفة تصير فلسفة إسلامية لأن "من تفلسف فقد تزندق" كما يقول المثل الشعبي. وفضلا عن ذلك فإنها ليست فلسفة عربية، لأن الفلاسفة، حسب هذا الزعم ليسوا عرباً، وإن كتبوا بالعربية.

وهكذا يلاحظ طرابيشي بحق أن الدعوة الرينانية القائمة على ركيزة عرقية لغوية تنطوي على تناقض داخلي عميق فهي إذ ترمي الفلسفة العربية بأنها مكتوبة بالعربية ليس إلاّ "تتجاهل أن الفلسفة اليونانية نفسها ما كانت يونانية بالمعنى الإثني للكلمة بقدر ما كانت مكتوبة باليونانية". "وإذا كان رينان يلاحظ أنه بين الفلاسفة والعلماء الموصوفين بأنهم عرب ما كان ثمة وجود تقريباً إلا لواحد من أصول عربية هو الكندي، بينما كان سائر الآخرين فرساً ومن وراء النهر، وإسباناً، ومن أهالي بخارى وسمرقند وقرطبة وإشبيلية" (أرنست رينان، نقلا عن جورج طرابيشي)، فإننا نستطيع أن نلاحظ بدورنا أن أكثر الفلاسفة والعلماء الموصوفين بأنهم يونانيون ما كانوا يونانيين وأن أثينا نفسها لم تنجب سوى فيلسوفين اثنين سقراط وأفلاطون، وأن معظم الفلاسفة الأثينيين كانوا على حد تعبير نيتشه من الأغراب.

وإذا كان العرق، كما يفترض رينان مقولة لغوية، فكيف يمكن أن يصنف عشرات الفلاسفة من أصول سورية ومصرية الذين كتبوا باليونانية في عداد الجنس الآري، ثم يمتنع عن تصنيف عشرات الفلاسفة من ذوي الأصل الفارسي أو الصفوي في عداد الجنس السامي مع أنهم كتبوا بالعربية؟ ولماذا تستذكر لفلاسفة الإسلام أصولهم الإثنية وتنسى لفلاسفة اليونان الأصول عينها؟" (المصدر نفسه).

توقفت عند هذا الطرح لأنه الأبرز والأعمق الذي يتناول هذا الموضوع، أعني علاقة مفهوم الفلسفة الإسلامية بالفلسفة، وتزمين هذه العلاقة من حيث انتمائها لإثنية الاستشراق العرقية واللغوية في القرن التاسع عشر. وكل ما فيه يشير سلباً أو إيجاباً إلى عمق هذه العلاقة ونتائجها التي يعبر عنها إدوارد سعيد في وقت لاحق، بالتذكير أنه لمّا كانت المعرفة بالشرق قد تولدت عن القوة فإنها تؤدي إلى خلق النقيض أي إلى خلق الآخر. يقول "اللغة التي يستخدمها كرومر وبلفور تصوّر الشرقي في صورة شيء يصدر المرء عليه الحكم كما يحدث في المحكمة، أو شيء يؤدّيه المرء كما يحدث في المدرسة أو السجن، أو شيء يرسم له المرء صورة توضيحية كما نرى في دليل مصور في علم الحيوان. ومعنى ذلك أن الشرقي في كل حالة من هذه الحالات تحتويه وتمثله أطر مسيطرة" (إدوارد سعيد في: خلدون الشمعة: "المختلف والمؤتلف" منشورات المتوسط، ميلانو ص 251).

الشرقي هنا هو العربي، والعربي وفقاً للسياق الريناني، هو السامي. ولأن الحضارة الإسلامية هي جماع حضارات، أمكن صك مفهوم الفلسفة الإسلامية، ومن ثم الزعم أن الحضارة العربية الإسلامية حضارة فقه ليس إلا. وما تتضمنه من فلسفة هو من صنع الآريين... وهذا يتماهى مع فرضية رينان العرقية حول الجنس السامي "المنجب لديانات ولنبوات ومذاهب توحيد ولكنه مجدب فلسفياً" (أرنست رينان نقلا عن جورج طرابيشي، المصدر نفسه، إبراهيم مدكور "في الفلسفة الإسلامية").

ومن الجدير بالذكر أن رينان تلقى تعليما يؤهله ليصبح رجل دين، ولكنه ترك الكنيسة الكاثوليكية في العام 1845. وقد كلّف من قبل الحكومة الفرنسية بتصنيف وثائق حول أصول الدين. وذهب إلى فلسطين بحثاً عن مادة حول حياة المسيح. وانتخب لكرسي اللغة العبرية وعضوية الأكاديمية الفرنسية ولم يتمكن من إجادة اللغة العربية. وقد كان سجال إدوارد سعيد مع أعماله مركزياً في كتابه الثقافة والإمبريالية (إدوارد سعيد في "الثقافة والإمبريالية"، ترجمة كمال أبوديب، دار الآداب).

كما أشار في المصدر نفسه إلى الحوار الذي جرى بين رينان وبين جمال الدين الأفغاني في عام 1883. ويلاحظ سعيد أن ذلك الحوار جرى وفقاً لمصطلحات محددة من قبل رينان. وفيه يحاول الأفغاني تفنيد الدعوة العرقية والثقافية الأوروبية حول الشعور بالنقص لديه، بينما يزعم رينان أن الإسلام أقل شأنا من اليهودية والمسيحية. كما يرى الأفغاني أن الإسلام "أفضل" وأن الغرب تقدم بالاقتراض من المسلمين، فضلاً عن أن التطور الإسلامي في مجال العلوم سابق زمنياً على النظير الغربي للإسلام، وأنه إذا كان هناك من شيء رجعي في الدين فإن أسبابه تعود إلى عوامل مشتركة بين جميع الديانات، ويعني بذلك عدم إمكان التوفيق بين العلم والدين. ومن الواضح أن العلم هنا يشمل الفلسفة التي تتداخل من حيث المفهوم مع الأدب بشكل عام. ولكن السجال آنف الذكر لا يتطرق إلى الفلسفة على وجه التحديد.

ولا شك عندي أن نصوصاً عربية كثيرة، تعود إلى العصر الوسيط على الأغلب، قرأت بمعزل عن مفهوم الأدب العربي التعددي النزعة والذي يتسم بأنه عابر للأنظمة المعرفية (Interdisciplinarity) وهذا يعني أن الفلسفة كانت ماثلة دائماً في نصوص أدبية، وأحد الأمثلة البارزة على ذلك كتاب "المقابسات" لأبي حيان التوحيدي علم القرن الرابع الهجري، في المقابسة التي تسجل المناظرة التي جرت بين أبي سعيد السيرافي وبين متى بن يونس القنائي الفيلسوف، وهي مقابسة اهتم بها المستشرقون، ومنهم باحث الفلسفة الإنكليزي أوليفر ليمان، إلا أنهم اقتصروا باهتمامهم على رصد المواجهة بين داخل عربي وخارج يوناني، بين اللغة العربية والمنطق اليوناني.

هذه المقابسة التي تسجل مناظرة جرت في مجلس الوزير أبي الفتح الفضل بن جعفر بن الفرات، هي في حقيقتها المضمرة تشير ضمناً إلى مواجهة بين المنطق العربي والمنطق اليوناني. المنطق العربي المستنبط من اللغة العربية يواجه المنطق اليوناني. وأحد الأمثلة على أهمية هذه المقابسة التي تؤرخ لسجال يذكر بالمنطق اللساني، المقطع التالي:

"قال أبو سعيد متوجهاً إلى متى بن يونس القنائي فيلسوف (دار الحكمة) المنوط به ترجمة الفلسفة اليونانية إلى اللغة العربية: حدثني عن المنطق، ما تعني به؟ فإن فهمنا مرادك فيه كان كلامنا معك في قبول صوابه ورد خطئه على سنن مرضيٍّ، وعلى طريقة معروفة.

قال متى: أعني به أنه آلة من الآلات يُعرف به صحيح الكلام من سقيمه، وفاسد المعنى من صالحه، كالميزان فإني أعرف به الرجحان من النقصان والشائل من الجانح.

فقال له أبو سعيد: أخطأت، لأن صحيح الكلام من سقيمه يعرف بالعقل. هبك عرفت الراجح من الناقص من طريق الوزن، من لك بمعرفة الموزون، أهو حديد أو ذهب أو شَبَةٌ أو رصاص؟ وأراك بعد معرفة الوزن فقير إلى معرفة جوهر الموزون، وإلى معرفة قيمته وسائر صفاته التي يطول عدها، فعلى هذا لم ينفعك الوزن الذي كان عليه اعتمادك، وفي تحقيقه كان اجتهادك، إلا نفعاً يسيراً من وجه واحد، وبقيت عليك وجوه.

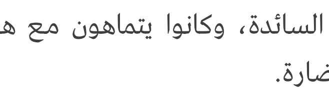
إذا كان المنطق وضعه رجلٌ من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها، وما يتعارفونه بها من رسومها وصفاتها من أين يلزم الترك والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه حكما لهم وعليهم، وقاضيا بينهم، ما شهد له قبلوه، وما أنكره رفضوه؟

قال متى: إنما لزم ذلك لأن المنطق بحث في الأغراض المعقولة والمعاني المدركة، وتصفح الخواطر السانحة والسوانح الهاجسة، والناس في المعقولات سواء، ألا ترى أن أربعة وأربعة ثمانية عند جميع الأمم" (أبو حيان التوحيدي: "المقابسات"، شرح وتحقيق حسن السندوبي. ص 55.(

هذا الاحتجاج بالعقل يذكر بتمييز في نص آخر من المقابسات، نص يتسم بالطرافة، ينقله التوحيدي، تمييز بين الشريعة وبين الفلسفة:

"الشريعة طب المرضى، والفلسفة طب الأصحاء، والأنبياء يطبون للمرضى حتى لا يتزايد مرضهم، وحتى يزول المرض بالعافية فقط. وأما الفلاسفة فإنهم يحفظون الصحة على أصحابها حتى لا يعتريهم مرض أصلاً. وبين مدبر المريض وبين مدبر الصحيح فرق ظاهر، وأمر مكشوف، لأن غاية تدبير المريض أن ينتقل إلى الصحة، هذا إذا كان الدواء ناجعاً، والطبع قابلاً، والطبيب ناصحاً. وغاية تدبير الصحيح أن يحفظ الصحة، وغذا حفظ الصحة فقد أفاده كسب الفضائل وفرغه لها وعرضه لاقتنائها وصاحب هذه الحال فائز بالسعادة العظمى... وإن كسب من يبرأ من المرض بطب صاحبه الفضائل أيضاً فليست تلك الفضائل من جنس هذه الفضائل، لأن إحداها تقليدية والأخرى برهانية، وهذه ظنونة، وهذه متيقنة، وهذه روحانية، وهذه جسمانية، وهذه دهرية، وهذه زمانية" (التوحيدي: المصدر نفسه ص 43).

ربما يقودنا هذا الذي أقدمه إلى البحث في



سيرورة إعادة النظر. وهذا يعني إحداث نقلة معرفية من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين مصطلح "الفلسفة الإسلامية" صنيع القرن التاسع عشر، وقد تمثل بتفعيل ثلاث فعاليات استشراقية عنصرية المنزع:

- الأولى هي تقليص السلطة المرجعية للحضارة العربية الإسلامية على سلطة فقهاء.
- الثانية هي تسمية الحضارة الإسلامية بإحدى منتجاتها، فهي "حضارة فقه".
- الثالثة هي وصف الحضارة اليونانية بأنها "حضارة فلسفة" لتصير الحضارة الأوروبية "حضارة علم وتقنية".

وإذا صح تعريف النقد الثقافي بأنه ليس نقداً أدبياً فقط، بل نقد شامل عابر للأنظمة المعرفية، أمكن القول إن القرن العشرين شهد ويشهد نقلة معرفية من النقد إلى النقض، من الحامل اللغوي إلى الحامل المعرفي.

هذه النقلة المعرفية يمكن تقريبها في الأمثلة التالية التي تطرح هنا على سبيل التوضيح وليس التحديد:

أولا: يستهل كتاب عنوانه "دار الحكمة: كيف حوّل العرب الحضارة الغربية" بتحديد المصطلحات. وقد اختار جوناثان ليونز أن يستعمل مصطلح "العلم العربي" ويعني به الفلسفة العربية من بين أشياء أخرى، ليوصل إلى القارئ صورة عن وسط ثقافي معقد يمثل العالم الإسلامي الوسيط بدلاً من استعمال مصطلح "العلم الإسلامي"، هذا على الرغم من إشارته إلى تعددية الأجناس التي صنعته ولم تكن تقتصر على العرب وحدهم.

وتعليل ذلك كما يقول المؤلف أن ما دعاه بـ"العلم العربي" ألف باللغة العربية وتحت حكم قادة عرب. (جوناثان ليونز، دار الحكمة: "كيف حوّل العرب الحضارة الغربية" بلومزبري برنت، نيويورك، برلين، لندن 209).

ثانياً: الانتصار لمفهوم تعبير الحضارة العربية الإسلامية باللغة العربية يتعلق بسفر مهم صدر عام 2005 ضمن سلسلة إصدارات جامعة كيمبردج تحت عنوان "دليل كيمبردج للفلسفة العربية". وهو يشير إلى كونه دليلاً يضم الفلسفة التي كتبت باللغة العربية، في العالم الإسلامي كله. وبذلك يمثل الدليل واحداً من أهم الأنظمة المعرفية الكبرى في الفلسفة الغربية.

كما يشير إلى أن الفلسفة العربية التي استلهمت أعمالاً فلسفية يونانية فضلاً عن الفقه الإسلامي، هي من صنع فلاسفة عرب (أي يكتبون بالعربية) بدءاً من القرن التاسع الميلادي. وقد أنتجت أفكاراً تنطوي على أهمية كبرى فلسفياً وتاريخياً.

ويلفت الدليل النظر إلى أن أثر حركة الترجمة إلى اللغة العربية تحديداً ليستنتج أنها فلسفة عربية لكونها بدأت بترجمة فكر اليونان إلى اللغة العربية.

وأما تسميتها "فلسفة عربية" فيعود إلى أن المشتغلين فيها، وبحركة الترجمة، كانوا من المسيحيين واليهود. وأهم المترجمين كان حنين بن إسحق وابنه. وفضلاً عن ذلك هناك ابن ميمون اليهودي الذي كتب بالعربية.

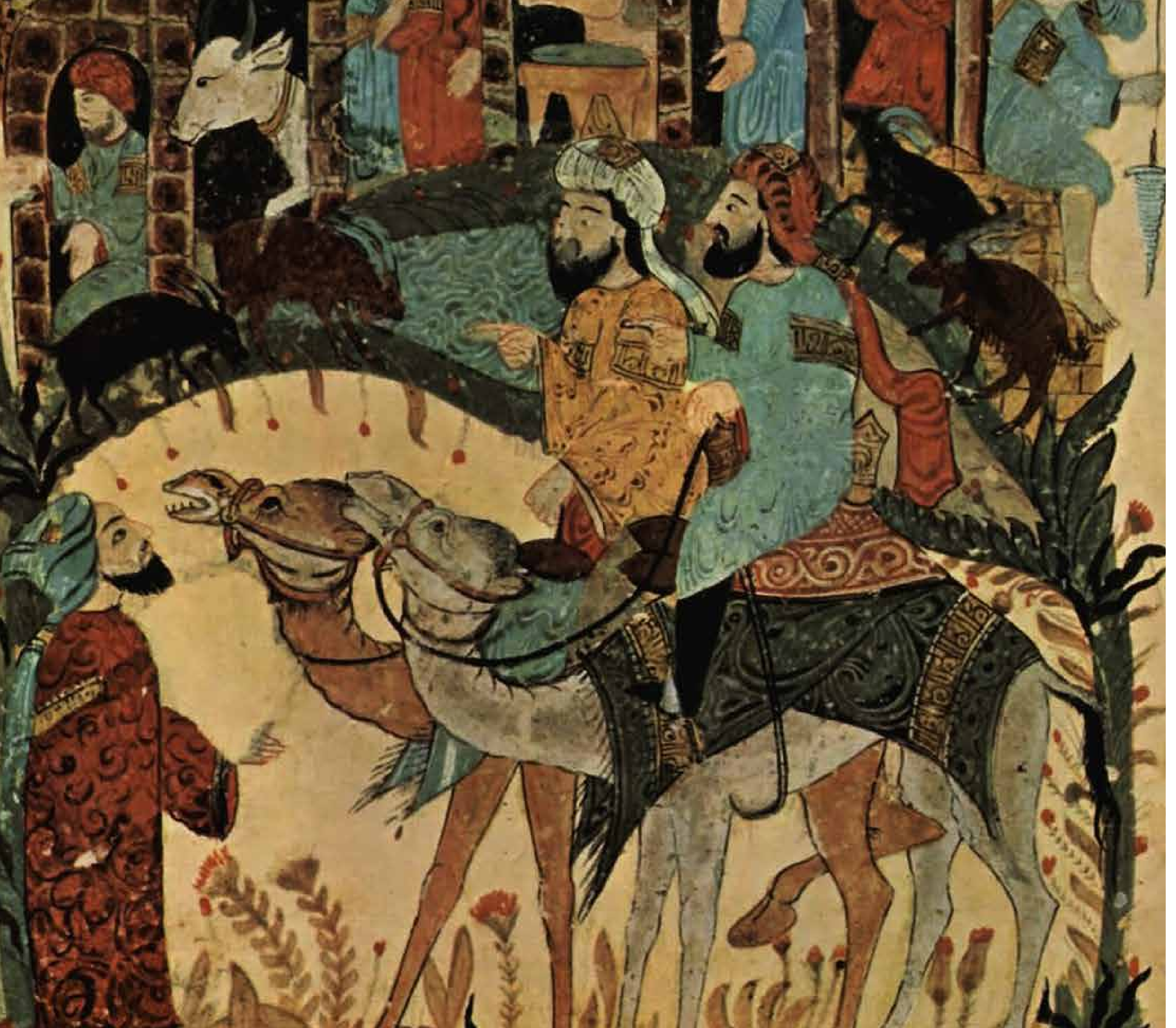
ثالثاً: "معجم كيمبردج للفلسفة" من تحرير الفيلسوف روبرت أودي يقدم "الفلسفة العربية" بتعريف مفاده أنها الفلسفة العربية والتي أنتجها فلاسفة من خلفيات إثنية ودينية متعددة وعاشوا في مجتمعات كانت الحضارة الإسلامية فيها هي السائدة، وكانوا يتماهون مع هذه الحضارة.

ويرى محرر هذا المصطلح أن عبارة "الفلسفة الإسلامية" مضللة، فهي توحي بوجود مضمون ديني محدد، فضلا عن أن هذا المضمون ليس دينياً بالضرورة. ويضرب على ذلك مثالاً بالفلسفة اللاتينية في القرون الوسطى، وكيف أن هذه الفلسفة ليست فلسفة مسيحية. (دليل كيمبردج للفلسفة، 'بالإنكليزية' تحرير روبرت أودي، لندن، الطبعة الثانية 1999).

رابعاً: يلجأ البروفيسور بيتر أدامسون أستاذ الفلسفة في كينغز كوليدج ببريطانيا وLMU بميونيخ في كتابه "الفلسفة في العالم الإسلامي: مقدمة قصيرة جداً" إلى التساؤل حول السبب الذي يجعل الباحث يتحدث عن "الفلسفة في العالم الإسلامي"، وليس "الفلسفة الإسلامية"، يقول إنه كانت لديه خيارات أخرى يمكنه اعتمادها: "الفلسفة العربية"، أو حتى "الفلسفة الإسلاموية" لولا أن هذه الكلمة الأخيرة (الإسلاموية) كلمة غير حقيقية، وغير موجودة. والواقع هنا أن مصطلح "الفلسفة الإسلامية" تكمن مشكلته في أن العديد من الفلاسفة في العالم الإسلامي لم يكونوا مسلمين.وأما مصطلح "الفلسفة العربية" فتكمن مشكلته في أن الفلسفة في العالم الإسلامي كتبت بلغات غير عربية وخصوصاً السريانية والعبرية والفارسية.

وفي المآل الأخير يبقى مصطلح "الفلسفة العربية" خياراً يستوعب ابن ميمون اليهودي الذي كتب بالعربية (الفلسفة في العالم الإسلامي، أوكسفورد يونيفرستي برس- أكسفورد ص 1 'بالإنكليزية').

ناقد من سوريا مقيم في لندن





مقال

«المتمجد» في «طبائع الاستبداد»

أحمد برقاوي

ليس من قبيل المصادفة أن يدخل الكواكبي موضوعه - الاستبداد - بذكر المفاهيم المترادفة والمتقابلة. إنما أراد مباشرة أن يضعنا في مناخ الخيارات الإنسانية، فالمفهوم الأساسي هو الاستبداد وتقوم مقامه مفاهيم أخرى استعباد، اعتساف، تحكّم، أما المفاهيم المناقضة فهي مساواة، حس مشترك، تكافؤ، سلطة عامة. أما مفهوم المستبد فمترادفاته: جبار، طاغية، حاكم بأمره، حاكم مطلق. وليس هناك ما يقابله من مفاهيم بل يهيب بالمفاهيم المقابلة. أما الحكومة المستبدة فهي: عادلة، مسؤولة، مقيدة، ودستورية، ثم ينتهي بمفهوم الرعية التي يرى من مترادفاتها: أسرى، مستصعغرين، بؤساء، مستنبتين، وصفات المفاهيم المناقضة: أحرار، أباة، أحياء، أعزّاء.

في النقائض هذه يضعك الكواكبي مباشرة أمام حرية الاختيار، إنه في حقيقة الأمر يطلب منك أن تكون إمّا أسيراً أو مستضعفاً أو مستصغراً أو بائساً أو مستنبتاً. وإما أن تكون حراً أبياً حياً عزيزاً ولست تحتاج إلى كبير عناء لتعرف المراد.

المشكلة في الأصل سياسية لأن الاستبداد كما يرى السيد الفراتي صفة للحكومة مطلقة العنان فعلاً أو حكماً، والتي تتصرف في شؤون الرعية كما تشاء بلا خشية من حساب ولا عقاب.. وتفسير ذلك هو كون الحكومة إما غير مكلّفة بتطبيق تصرفها على شريعة أو على أمثلة تقليدية أو على إرادة الأمة.. شر مراتب الاستبداد والتي يتعوذ بها من الشيطان هو حكومة الفرد المطلق.

لكن المشكلة السياسية تنتج وضعاً أخلاقياً، فجميع المفاهيم التي ذكرت هي مفاهيم أخلاقية، إنها مفاهيم دالة إما: على انحطاط أخلاقي هو ثمرة الاستبداد أو مفاهيم دالة على سموّ أخلاقي تنتج بالضرورة عن تجاوز أو نقيضة.

ينتج الانحطاط الأخلاقي من تلك العلاقة بين المستبد والرعية أو من الرعية كما يريدها المستبد، إنه يريدها أن تكون كالأغنام دراً وكالكلاب تذللاً وتملقاً.

مرة أخرى نحن في قلب القيم الأخلاقية. الأغنام والكلاب. رمزان لحال الرعية. أي انحدار الرعية إلى مرتبة الحيوانات، وبالتالي فقدانها الصفة الإنسانية، المفهومان المعبران عن درجة الحيوانية التي تصل إليها الرعية التذلل والتملق. فضلاً عن وظيفتها في مدّ المستبد بأسباب الحياة. واستخدام مفهوم الرعية ناتج بالضرورة عن مقابله المستبد. فمفهوم الرعية يشير إلى كمّ من الكائنات قائمة خارج مفهوم الأنا الحر. غير أنّ هناك حلقة وسيطة تقوم بين المستبد والرعية هي حلقة المتمجدين. إنها بلغتنا المعاصرة "جمهور الانتهازيين". ولم يستخدم الكواكبي مفهوم الانتهازية غير الشائع في عصره، ففي نص مدهش من نصوص طبائع الاستبداد بعنوان "الاستبداد والمجد" يعرّي الكواكبي هذا الصنف من الناس، بوصفهم آلة المستبد لإخضاع الرعية. ها نحن الآن أمام مفهومين متقابلين متناقضين: المجد والتمجّد. أما مفهوم المجد فيعرفه الكواكبي كما يلي "المجد هو إحراز المرء مقام حب واحترام في القلوب"، وزيادة في التحديد يضيف إليه صفتين أساسيتين الحرية والكرامة. فالحر يفضل الموت على حياة الذل مثل حياة ابن خلدون الذي خطّأ أمجاد البشر في إقدامهم على الخطر إذا هدد مجدهم، ذاهلاً عن أن بعض أنواع الحيوان ومنها البلبل وجدت فيها طبيعة اختيار الانتحار، أحياناً تخلصاً من قيود الذل، وإن أكثر سباع الطير والوحوش إذا أسرت كبيرة تأبى الغذاء حتى تموت، وأن الحرة تموت ولا تأكل بعرضها.

وهكذا يتحدد المجد في بنية مفاهيم أخلاقية أثيرة لدى الأنا، الحب، الاحترام، الحرية، الكرامة، ولسان حال السيد الفراتي يقول "إن الحياة خارج هذه المفاهيم لا قيمة لها، وبالتالي فالموت أولى بالإنسان إن هو فقد وجوده السامي هذا. فالحب علاقة معشرية طوعية، علاقة تقوم بين الأفراد ويسعى إليها الأنا دون قهر الآخر، والاحترام حالة يجوز الإنسان فيها بالنظر الآن على مكانة التقدير. والحب والاحترام لا يقومان إلا في حقل الحرية والكرامة الإنسانية. ولكن كيف يحقق الإنسان مجده، أي كيف يحوز على الحب والاحترام ويظهر حراً كريماً؟ الطريق إلى ذلك البذل في سبيل الجماعة، فحضور الآخر هو الحضور الأقوى عند الماجد، وبالمعنى الأخلاقي يعني أن الأنا قد تحرر من الأثرة وسار على طريق الإيثار".

يضيف الكواكبي صفات أخلاقية لإغناء مفهوم المجد، وهي الكرم والفضل والنبل وجميعها صفات ذات ارتباط بالعلاقة بالآخر. رغم أنها صفات ذاتية للمجد والماجد، فالمجد إذن صفات أخلاقية يتميز بها الأنا، وسلوك أخلاقي يقع أثره على الآخر إيجاباً، لكن الاستبداد كما يقول الكواكبي أصل كل فساد "يفسد الاستبداد المجد ويقيم مقامه التمجّد"، فالتمجد في تعريف الكواكبي "القرب من المستبد بالفعل كالأعوان والعمال، أو بالقوة كالمتلقبين بدوق وبارون والمخاطبين بنحو رب العزة ورب الصولة أو الموسومين بالنياشين أو المطوقين بالحمائل" أو هو "أن ينال المرء جذوة نار من جهنم كبرياء المستبد ليحرق بها شرف المساواة في الإنسانية، أو أن يتقلد الرجل سيفاً من قبل الجبار يبرهن على أنه جلاد في دولة الاستبداد". نحن هنا إمّا فئة بنية تحيط بالمستبد، عماله وأعوانه ومن تكرّم قمعه عليهم المستبد بالألقاب، وأدوات قمعه من كل الأنواع. وكما للماجد بنية أخلاقية تميزه، كذلك للمتمجّد بنيته الأخلاقية فهو "معاد للعدل نصير للجور خال من الوجدان والشرف والرحمة والدين"، إن هذا

بسام الإمام

الصنف من النفوس الوضيعة ذو مهام يفصّلها الكواكبي استناداً إلى وظيفتها الفعلية كما كانت في عصره، وكما أراد المستبد من الإكثار منها لتدعيم الاستبداد كاشفاً حقيقتها الفعلية التي تختفي وراء التظاهر بحريتها. فالمتمجد في حقيقته عبد عند المستبد، وموضوع إهانة، لأنه ليس أكثر من أداة رخيصة تقوم بـ"تغرير الأمة على إضرار نفسها تحت اسم منفعتها. فيسوقها للحرب اقتضاها محض التجبر والعدوان على الجيران، فيوهمها أنه يريد نصرة الدين. أو يسرف بالملايين من أموال الأمة على ملذاته وتأييد استبداده باسم حفظ شرف الأمة وأبّهة المملكة، أو يستخدم الأمة في التنكيل بأعداء ظلمه باسم أنها أعداء لها، أو يتصرف في حقوق المملكة والأمة كما يشاء هو باسم أن ذلك من مقتضى الحكمة والسياسة".

بلغة معاصرة فإن المتمجّد هو البوق الأيديولوجي عند المستبد الذي يزيّف الوقائع والحقائق، هو الذي يقلب الأمور رأساً على عقب، لأنه يخفي أهدف المستبد الذاتية الضيقة ويحوّلها إلى أهداف باسم الأمة مستخدماً المفاهيم الأخلاقية الأثيرة لدى الناس ولصقها بسلوك المستبد، كحب الوطن، وتوسيع المملكة، وتوسيع المنافع العامة، والدفاع عن الاستقلال. لا شك أن السلطان عبدالحميد هو المقصود بهذا الكشف والتحليل. ربما أنه أخفاها لسببين: الخوف من المستبد، أو لإعطاء معنى كليّ للمستبد والمتمجّد.

أما السبب الرئيسي في سلوك المتمجّد فهو البحث عن المنصب في الحكومة المستبدة. وهنا تظهر آلية اختيار المستبد لمتمجديه. فالمستبد المحنك "يطيل أمد التجربة في المناصب الصغيرة، فيستعمل قاعدة الترقّي مع التراقي، ويسمّون ذلك برعاية قاعدة القدم. ثم يختمون التجريب بإعطاء المتمرن خدمة ليكون فيها رئيساً مطلقاً ولو في قرية. فإن أظهر مهارة في الاستبداد، ذلك ما يسمونه حكمة الحكومة، فبها ونعمت. وإلا قالوا عنه يا ضيعة الأمل فيه".

أو أن المستبد يذلّ الأصلاء بكل وسيلة حتى يجعلهم مترامين دائماً بين رجليه كي يتخذهم لجاماً لتذليل الرعية.

ويستعمل عين هذه السياسة مع العلماء ورؤساء الأديان، الذين متى شمّ من أحدهم رائحة الغرور بعقله أو علمه ينكّل به، أو يستبدله بالأحمق الجاهل، من كل ظان من أن إدارة الظلم إيقاظاً منه ولأمثاله من أن إدارة الظلم محتاجة إلى شيء من العقل أو الاقتدار فوق مشيئة المستبد.

في تحليل هذا النص، نحصل على ما يلي:

إنّ المتمجد ظاهرة لا أخلاقية، قد يجدها المستبد من جميع فئات المجتمع. من الناس العاديين ومن الأصلاء ومن رؤساء الأديان ومن العلماء.. الخ. وآية ذلك أن المستبد يجعل من الاستبداد حالة كلية، من هنا نفهم قول الكواكبي "الحكومة المستبدة تكون طبعاً مستبدة في كل فروعها من المستبد الأعظم إلى الشرطي إلى الفراش إلى كناس الشوارع".

نحصل هنا على نوع من العلاقة المتبادلة الآتية، فالمستبد يختار أولاً الأسافل أخلاقياً، ثم يعمّ هؤلاء الأسافل الاستبداد كحالة كلية، فيشيع الاستبداد في كل أرجاء الإمبراطورية، فالكناس الذي هو وظيفة وضيعة في نظر الكواكبي وعصر الكواكبي يتحول في دولة الاستبداد إلى مستبد. إذن كلّ في حقله مستبد في حكومة الاستبداد. وهكذا يتحول المجتمع إلى جحيم. فتدمر الهيئة الاجتماعية كما يزول فعل النظام الأخلاقي المتعالي.

فالأسافل يكثر عددهم ويقل تبعاً لشدة الاستبداد وخفته، فكلما كان المستبد حريصاً على العسف احتاج إلى جيش الانتهازيين واحتاج إلى المزيد من الدقة في اتخاذهم بمعيار السفالة، فكلما كان الانتهازي المتمجّد أكثر سفالة كان أكثر قرباً ويكون الوزير الأعظم للمستبد هو اللئيم الأعظم ومن ثم من دونه لؤماً وهكذا.

وبالخلاصة فإن المستبد لا يخرج قط عن أنه كائن خائف محتاج لعصابة تعينه وتحميه فهو ووزراؤه كزمرة لصوص، رئيساً وأعوانا، كما يقول الكواكبي: ترى أليس من صحوة لهذا الصنف من المتمجدين الانتهازيين. ألا يمكن أن يتحول وعيهم بالاستبداد إلى مقارعته؟

يغلق الكواكبي الباب أمام هؤلاء للصحوة وإن أظهروا ميلاً للإصلاح، وبهذا الصدد يقول: لا يغتر العقلاء بما يتشدق به الوزراء والقواد من الإنكار على الاستبداد والتزلف بالإصلاح وإن تلهّفوا وإن تأفّفوا.. فكيف يجوز تصديق الوزير والعامل الكبير الذي ألف عمراً طويلاً لذة البذخ وعزة الجبروت في أن يرضى بالدخول تحت حكم الأمة.

لكنه لا ينكر وجود مصادفة ما تجعل من الذين آزروا الاستبداد عمراً طويلاً يندمون، ولكن لا ينبغي على الأمّة أن تتّكل على من يظهر فيها أمثال هؤلاء، لأن وجودهم من نوع الصدف التي لا تبنى عليها آمال ولا أحلام.

هذه النتيجة التي يصل إليها الكواكبي قادته لأن يصنع الآمال بالأمة التي لا يحكّ جلدها غير ظفرها، ولا يقودها إلا العقلاء بالتنوير والإهداء والثبات حتى إذا ما اكفهرّت سماء عقول بنيها قيض الله لها من جمعهم الكبير أفراداً كبار النفوس، قادة أبراراً يشترون السعادة بشقائهم والحياة بموتهم.

وبعد: لا يحتاج المرء لكبير عناء ليكشف عن البديل الذي طرحه الكواكبي للاستبداد ولكن كيف السبيل عنده لتجاوز حالة الاستبداد؟ "الاستبداد ينبغي ألا يقاوم بالعنف، كي لا تكون فتنة تحصد الناس حصداً، نعم الاستبداد قد يبلغ من الشدة درجة تنفجر عندها الفتنة انفجارا طبيعياً، فإذا كان في الأمة عقلاء يتباعدون عنها ابتداء، حتى إذا سكنت ثورتها نوعاً وقضت وظيفتها في حصد المنافقين، حينئذ يستعملون الحكمة في توجيه الأفكار نحو تأسيس العدالة، وخير ما تؤسّس يكون بإقامة حكومة لا عهد لرجالها بالاستبداد ولا علاقة لها بالفتنة".

هنا يبرز موقف الكواكبي من العوام. وهو موقف النبيل النخبوي، أو قل يميز الكواكبي بين تمرد العقلاء والساعين إلى المجد، وخاصة مجد النبالة وهو البذل في سبيل الجماعة. وبين تمرد العوام وهو تمرد آني، ويأتي لأسباب مخصوصة مهيجة فورية كما يقول.

فالعوام لا يثور غضبهم إلا عقب مشهد دموي مؤلم يوقعه المستبد على مظلوم يريد الانتقام لناموسه، أو عقب حرب يخرج منها المستبد مغلوباً، أو عقب تظاهر المستبد بإهانة الدين، أو عقب تضيق شديد عام أو حالة فاجعة أو مصيبة، أو عقب تعرض المستبد لناموس العرض، أو تضييق يوجب تظاهر قسم كبير من النساء في الاستجارة، أو عقب ظهور موالاة شديدة من المستبد لمن تعتبره الأمة عدوّاً لشرفها.

لا يؤيد الكواكبي هبّة العوام لأن أهدافها من الهبّة غير واضحة وعفوية. فيما مقارعة الاستبداد تحتاج إلى تعقل أهم مظاهره هو معرفة الغاية والخطة، وتعميمها على الناس. إذ دون تحديد الغاية بصراحة ووضوحها وإشهارها بين كافة الناس ينسدّ العمل ويتحول إلى انتقام وفتن.

لكن هذا لا يمنع ضرورة تنبيه الأمّة بآلام الاستبداد وحملها على البحث في القواعد السياسية المناسبة لها، وهذا يحتاج إلى وقت حتى يحصل التلهف الحقيقي على نوال الحرية في الطبقات العليا، والتحتي في الطبقات السفلى. كما يقول الكواكبي.

والحق أن معجم الكواكبي مثير نوعاً من اللبس في فهمه. فهناك العقلاء والنبلاء والمستبد والمتمجّد والعوام والأمّة والطبقات العليا والطبقات السفلى والخواص والرأي العام. ولو أعدنا ترتيب هذه المفاهيم وتحديدها من خلال نص "طبائع الاستبداد" لوجدنا، أن مفهوم الأمة مفهوم يشير لكل فئات الناس الأغنياء منهم والفقراء، العقلاء والبلهاء والنبلاء والعوام والطبقات السفلى والطبقات العليا.

ثم إن العوام مفهوم يشير إلى سواد الشعب دون الخاصة لكنه يضم في ذاته الأغنياء والفقراء. وبالتالي لا ينتمي الأغنياء إلى صنف النبلاء، وآية ذلك أن النبيل صفة عائلية نفسية قبل كل شيء وأحياناً تردّ إلى الأصالة في العائلة. فيما مفهوم الغنيّ ومفهوم الفقير ذوا علاقة مباشرة بالثروة. أما الطبقات العليا والطبقات السفلى فإن نص الكواكبي يسمح لنا بالقول إن الطبقات العليا هي فئة النبلاء والعقلاء والخواص. فيما الطبقات السفلى هي ما دون ذلك، إنها العوام والفقراء.

ولهذا نفهم لماذا تتلهف الطبقات العليا على نوال الحرية فيما الطبقات السفلى تتمناه. والفرق بين التلهف والتمني فرق في الكيف والكم .

فالمتلهف حزين وشاعر بالكرب والظلم ومحترق. ولهذا فدافعه إلى العقل شديد، فيما التمني شعور سلبي.

بل إن كلّ فئة من هذه الفئات السابقة تبنى علاقة خاصة بالاستبداد. ففيما النبلاء والعقلاء والخواص هم أعداء الاستبداد رغم محاولة المستبد الاستعانة ببعض العقلاء الذين سرعان ما يقعون في تناقض معه. فإن، الأغنياء هم كما يقول الكواكبي "أعداؤه فكراً وأوتاره عملاً، منهم ربائط المستبد يذلهم فيئنون ويستدرّهم فيحفون ولهذا يرسخ الذل في الأمم التي يكثر أغنياؤها".

أما الفقراء، وإن كان المستبد يخافهم خوف النعجة من الذئاب كما يقول الكواكبي فإنهم "يخافونه خوف دناءة ونذالة خوف البغاث من العقاب، فلا يجسرون على الافتكار فضلاً عن الإنكار.. وقد يبلغ فساد الأخلاق في الفقراء أن يسرهم فعلاً رضاء المستبد عنهم بأيّ وجه كان رضاؤه".

ومع ذلك فإن الاستعداد الفكري لاستبدال الاستبداد لا يجوز أن يكون مقصوراً على الخواص، بل لا بد من تعميمه حسب الإمكان ليكون مقصوداً بقبول الرأي العام. وكأن الرأي العام هنا هو المجتمع ككل.

والمتمجّد ليس صفة طبقية بل هو صفة نفسية - أخلاقية، فالمستبد يستعير متمجّده من كل الفئات الاجتماعية على حسب درجتهم في السفالة واللؤم بلغة الكواكبي.

لا شك أن الكواكبي في وصفة الاستبداد وتعريفه جمهور الانتهازيين المتمجّدين قد كشف للعامة السلوك الظاهري للمستبد

وأعوانه، كشف آلية سلوك المستبد وآلية دعمه معاً.

لكنه ظل وصفياً، متوقفاً فقط عند ما تشاهده العين المجردة، إذ لا يخفي على المرء سواء أكان من العامة أم من الخاصة آلية سلوك المستبد وأعوانه.

وهو وصف على أيّ حال مفيد كي يدرك المستبد أنه ظاهر للعيان فيما يذهب إليه، ويدرك المتمجّد أن الآخرين الذين يقع عليهم فعل الاستبداد، وهم أدواته - عارفون بهم وبنفوسهم الوضيعة.

لكن سؤال الاستبداد أعمق من مجرد الكشف عن ظاهره، بل السؤال الأساسي في الاستبداد: ما الشروط التي تجعل من الاستبداد واقعاً. فسلوك المستبد وأشكال فعل أدواته لاحقة لظهور الاستبداد، نازعة لاستمراره أنفاً عن رافضيه.

فالاستبداد بكلّ أشكاله ظاهرة تاريخية تجد تفسيرها الأول في بنية اجتماعية - اقتصادية وأخلاقية محددة، قام ويقوم على عصبيات مرتبطة بمستوى التطور التاريخي - الاجتماعي والاقتصاد لهذا الشعب أو ذاك.

فالمجتمع القبيلي الذي يتحول إلى دولة لا يمكن إلا أن تكون القبيلة الأقوى عدة وعدداً، وبفضل تحالفات مصلحية، هي العصبية التي تحمل القبيلة إلى سدة الحكم الوراثي المستبد.

فيكون الاستبداد حالة طبيعية بهذا المعنى. المهم هو الكشف عن العصبية التي تخلق الاستبداد، العصبية بوصفها ثمرة من ثمرات حال المجتمع الكلية. إنها القاع الأساسي الذي يصدر عنه الاستبداد لأنها تنطوي بالضرورة على المصلحة، والتي هي مفهوم ينتج القوة التعسفية للسلطة.

ثم إن استمرار السلطة كما هي يخلق الوعي بآلية الحفاظ عليها رغم التغيرات التي تصيب المجتمع. وهنا نقع على الظاهرة التالية: فإذا كان الاستبداد نتيجة طبيعية لمستوى تطور المجتمع في لحظة من لحظات تاريخه، فإن استمراره يحتاج إلى مواجهة الشروط الجديدة التي تتناقض مع بقائه، هنا يزداد الاستبداد تعسفاً ويصير بحاجة أكبر لأدوات المجتمع المادية والأيديولوجية. بل إن وعي الاستبداد حالة ينتجها تطور المجتمع نفسه. إذ قد يمر حين من الدهر دون أن ينشأ لدى الناس هذا الإحساس بالاستبداد. فتطور البنية التي أنتجت الاستبداد سابقاً يخلق الشرط الضروري لمواجهته، لأنها تخلق قوى اجتماعية جديدة، لم تعد قادرة على تحمل الاستبداد كظاهرة تحن إلى الماضي وليس إلى الحاضر.

فآل عثمان الذين حكموا البلاد والعباد منذ القرن السادس عشر ظلوا بمأمن من التمردات النافية للاستبداد بالمعنى السياسي - الاجتماعي للكلمة. صحيح أنهم واجهوا حركات انفصالية، لكنها لم تكن حركات ضد الاستبداد أصلاً. بل حركات تريد أن تخلق استبدادها الخاص بها. حتى جاءت التحولات الكبرى في العالم وفي الدولة العثمانية في القرن التاسع عشر، تحولات في الاقتصاد والثقافة والحراك الاجتماعي والتكون الطبقي، فظهر الوعي باستبداد الدولة العثمانية بوصفها دولة تنتمي إلى عصر مضى، ولم تعد مطابقة لنزوع الفئات الاجتماعية الجديدة، وعلى رأسها المثقفون الذين عبّوا من معين الثقافة الأوربية وعكسوا نزوعات الفئات التجارية الجديدة.

وفي اللحظة التي يظهر فيها التناقض بين السلطة المستبدة كسلطة تنتمي إلى الماضي، والبنية الاجتماعية الاقتصادية الثقافية الجديدة، تظهر السلطة المستبدة أقصى درجات الاستبداد الممكنة، من قتل وسجن وتعذيب ونفي، ويتحول المتمجّدون الانتهازيون إلى وحوش ضارية.

وتكون هذه الحالة في الغالب بداية نهاية السلطة المستبدة. دون أن ينفي ذلك ظهور استبداد جديد قائم على عصبية أخرى حيث يتحول النظام الجديد رويداً رويداً من حالة استبداد قديم إلى حالة استبداد جديد استناداً إلى قول أيديولوجي آخر.

وعندها تظل الآليات هي هي مع تغير شكلي فقط. إذ يتحول المتمجّد التقليدي كأبي المهدي الصيادي، إلى متمجّد حديث دون ذكر الأسماء.

ولا شك أن تغير عصبية الاستبداد من عصبية قديمة إلى عصبية جديدة يترافق مع تغير في طبيعة القوة. وليس في آلية استخدامها وفي درجة القمع وليس في كيفيته .

وهنا لا أقصد بالعصبية الجديدة إلا العصبية الأخرى التي أتت على العصبية الماضية. إذ قد تكون العصبيتان متشابهتان من حيث الجوهر. وقد تنشأ عصبية جديدة مختلفة كل الاختلاف عن استمرار آلية الاستبداد على نحو أشد.

فالانتقال قد تم مثلاً في روسيا من استبداد قيصري قديم إلى استبداد ستاليني حديث، هنا تغيرت العصبية وتغيرت أشكال ممارسة الاستبداد دون أن يصيبها - هذه الأشكال - تغيّر في جوهر الممارسة اللهم إلا حفر القبور الجماعية. فالاستبداد ذو المنشأ العائلي أخلى المكان للاستبداد ذي المنشأ الأيديولوجي وهكذا..

أما خوف الكواكبي من العامة أو العوام فهو خوف الأرستقراطي النبيل الذي لديه بالأساس موقف مزدر ممن هم أدنى في النسب والحسب، وشعور بالاستعلاء عليهم، وخوف من عنفهم ولاعقلانيتهم.

وكان الاستبداد لا يقع إلا على عقلاء الأمة ونبلائها وأصلائها، وهي الفئات الأكثر إحساساً كما يفهم في نصه بالغبن والقهر من سلوك المستبد.

لكن التعويل على النبيل والعاقل لا يمنع أن تكون عند الكواكبي نزعة إنسانية أخلاقية تدعو إلى المساواة بين البشر على مستوى الحقوق والواجبات والثروة، وهذا أمر آخر.

وبعد: لقد مدنا الكواكبي بنص للقراءة لم يصبه البلى بعد. وهذه هي المأساة الكبرى.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات



مقال

ويكيليكس: السردية الرقمية

إسماعيل نوري الربيعي

يحضر التفاعل السردي (narrative interactions) في صلب ممارسة الحياة، في داخله يتنازع المزيد من العمليات المعقدة والمركبة، حيث يحاول مرة اللجوء إلى التخفي والسرية والكتمان، بما يضمن له حماية المصالح والأهداف. وفي محاولة أخرى يتوجه نحو الكشف والعلن والصراحة، من أجل إشباع الفضول. هذا التفاعل السردي يحرك فيه الفعل والمضمون والموضوع.

مثلت سردية ويكيليكس صدمة عنيفة على مستوى العالم، حيث استطاعت أن تغيّر المعنى والعلاقات، لاسيما حين استطاعت القضاء على نرجسية الوثيقة، والعمل على إسقاط المكانة التي كانت تتمتع بها. إنه التسلل في صميم الخصوصية حتى غدا المهم في أشد أحوال البساطة.

إنها أحوال السردية الرقمية التي عملت على تغيير العالم من خلال القضاء على ثنائية المكشوف والمخفي، والسعي حثيثا نحو رسم معالم العالم الجديد المستند إلى الشفافية. لم يعد العالم يعيش على توزيعات الحقب والمراحل التاريخية التقليدية، بل إن التطلع نحو فهم العالم صار يتم من خلال التركيز على دراسة الوضعيات. إنه السرد الرقمي وأحوال السيطرة والتوجيه والتفاعلات السردية التي تعمل على إنتاج المعنى الذي ينتجه العصر الذي نعيش فيه. السرد الذي يقوم على أهمية تمييز التفاعلات المجازية في الخطاب الرقمي (Michael Sinding, 2014 Body of Vision: Northrop Frye and the Poetics of Mind, University of Toronto Press, p 108)، والعمل على رصد الدلالات التي يزخر بها الحدث الذي تم فيه عمل الفضح، والكشف للمجمل من العمليات التي نالت الحظوة والقيمة والمكانة التقليدية، حتى جاء ويكيليكس ليجعل منها في أشد حالات الوهن والضعف والإحراج (Justin B. Richland, 2008, Arguing with Tradition: The Language of Law in Hopi Tribal Court, University of Chicago Press, p 122). هنا لا يمكن ترصده عبر مسار واحد، بقدر ما يقوم على المسارات المتعددة، فهم يتعلق بالمزيد من كمية الدلالات والمعاني.

تفاعل لا يلبث أن يظهر على المستوى السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي والأمني طبعا، ويعمل بكل وضوح على اختراق المنظومة الراسخة من الوقار، والسمعة القديمة للمؤسسات العريقة، من خلال الكشف عن الأساليب التي تعمد إليها وتمارسها في الخفاء. إنها باختصار سرد فضائحي لمجمل الأسرار التي بقي الفضول الإنساني يسعى جاهدا للتعرف عليها، فيما جاءت لحظة ويكيليكس ليجري فيها رفع النقاب عن الخفاء (Michal Beth Dinkler, 2013, Silent Statements: Narrative Representations of Speech and Silence , Walter de Gruyter Gmbh, Berlin, p 205).

وهكذا يكون التفاعل السردي بمثابة الوسيلة التي يتم من خلالها الوقوف على جعل الواقع مختلفا، وكيف تكون التفاصيل تحمل ملامح أخرى، لاسيما بعد أن تجري إزاحة السردية الكبرى عن السطوة والحضور المركزي. إنها الفسحة التي يتم فيها منحها إلى العقل من أجل جذب الأنفاس، ومن ثم القدرة على التحديد والتمييز (Alexandra Georgakopoulou, 2007, Small Stories, Interaction and Identities, John Benjamins Publishing Company, London, p 89).

الصدمة العنيفة التي تعرض لها الناس، وهم يتعرضون لهذا الكم من الوثائق التي تكشف عن الأسرار، والتفاصيل المتعلقة بطريقة التعاطي مع الأحداث، عمل على

بسام الإمام

قلب المعادلة السردية، وطريق التلقي لدى عامة الناس، الذين باتوا يعيشون أحوال التناقض والتداعي والشك حول جدوى العالم. بل راح الإنسان يفكر في طريقة التعاطي مع التجارب الشخصية، وكيف يمكن له الوثوق بهذا العالم الذي تحركه الأسرار (Uta M. Quasthoff, Tabea Becke, editors, 2004, Narrative Interaction, John Benjamins Publishing Company, London, p 109.). إن الأمر هنا لا يتعلق بطريقة التلقي المباشر، لكن التفاعل السردي يكشف عن مستوى الانفعال الإنساني وتأثيره على السرد بصورة عامة، حيث التفكير في المهم والأقل أهمية، وكيف يمكن طرح الأسئلة حول هذ العالم الذي غدا هشا وضعيفا وهزيلا، بعد أن تم هتك الأسرار.

إنها الفضيحة التي تلاحق كل شيء، وأيّ شيء في ظل سطوة وسيطرة السبرانية التي لا حدود لقوتها وسيطرتها (Michael G. W. Bamberg, editor, 2007, Narrative – State of the Art, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, p 173.). لا سيما حين يدخل الإنسان في عقد المقارنة المباشرة بين قوة المؤسسة الرسمية التي تمتاز بالقوة والسلطة والسيطرة، وبين قدرات الإنسان المحدودة للحفاظ على أسراره الشخصية. وكيف يتمّ انتهاك كل هذه القوة على يد موقع إلكتروني لا يعرفه أحد، آمن بفكرة الشفافية، وعمل على التعاطي مع العالم وفق الرؤية التي يراها ويعتقد بها. إنه السرد المختلف الذي يتعامل مع العالم بناءً على أنواع مختلفة من التفاعل السردي (.Uta M Quasthoff, Tabea Becker, editors, 2004, Narrative Interaction, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, p 15.).

إنها أحوال التداعي لطريقة التفكير بمستوى العلاقات حول سرد الذات وسرد الآخر وسرد العالم، وإمعان التفكير بالطريقة التي يتم فيها التعاطي مع هذا العالم الذي ما انفك يعيش أحوال التحول (James A. Holstein, Jaber F Gubrium, 2012, Varieties of Narrative Analysis, SAGE , Los Angeles, p 125.). إنه الحضور للمجمل من التفاعلات الاجتماعية، ومدى تأثيرها في طريقة التفاعل السردي حيث المعطيات التي يجسدها طريقة الفعل الصادر عن المبادرة البشرية الفردية، بعد أن كان الفعل محصورا في التأثير الكبير والهائل الذي تقوم به المؤسسة (Marina Grishakova, Marie-Laure Rya, editors, 2010, Intermediality and Storytelling, De Gruyter, Berlin, p 208.). وهي الأحوال التي راحت تبشر بأن العالم لا يمكن أن يتم النظر إليه بناء على السائد من الأفكار، بقدر ما يقوم على التفاعل السردي، والذي يمكن أن يحمل المزيد من أحوال إعادة إنتاج المعاني (JoAnn Phillion, Ming Fang He, F Michael Connelly, editors, 2005, Narrative and Experience in Multicultural Educatio, SAGE , London, p 226.).

كاتب وأكاديمي من العراق



الخلاق واللاأخلاقي

زمن المأزق الرقمي وفخ التقانة

زواغي عبدالعالي

يبدو الزمن في الفضاء السيبراني اللامتناهي، الذي لا تحده حدود، زمنا سرياليا يمضي ويتلاشى بسرعة كبيرة جدا، سرعة فائقة لا نكاد نستشعر معها ما يحدث حقيقة في عالمنا الواقعي، ولا بمرور الساعات والدقائق، إلا بعد أن نستفيق من خمرة النقر و ملامسة الشاشة والانغماس المفرط في مواقع التواصل الاجتماعي.

يرى البعض أن الثورة الرقمية "فينومينولوجية " بالأساس، إننا صرنا نغرق في الزمن الافتراضي ونغوص في دوامته أكثر وأكثر، حالة شبيهة بالتيه في صحراء مليئة بالزيف والوهم والتمثلات والتخيلات، يشي بذلك تعلقنا بالشاشات وحجم الوقت الذي نقضيه في استخدام مواقع التواصل الاجتماعي، وتفاعلنا اللحظي مع التدفق المستمر للمعلومات والصور والأخبار والمنشورات والألعاب، والذي يبدأ عادة فور استيقاظنا من النوم ليدوم بوتيرة متقطعة ومستمرة، حتى اغتماض جفوننا في ساعة من ساعات الليل، وهذه تجربة بشرية تستتبعها الكثير من التأثيرات النفسية والعقلية والاجتماعية والاقتصادية.

إن الأمر مخيف فعلا، فقد صرنا مرتهنين إلى لحظة أبدية بتعبير جان بودريار، أو ما يطلق عليه "الحضورية"، وهو معنى جديد لزمن أخذ يسلبنا الماضي والمستقبل بكل الحنين والأمل فيهما، لنستعيض عنهما، حد الاكتفاء، بحاضر لا أفق له سوى نفسه، ننسى فيه حياتنا و نهمل الأشخاص المحيطين بنا، العائلة تحديدا، حتى أضحى التفاعل والتواصل بين أفراد الأسرة الواحدة يتقلص باستمرار وينحسر أكثر فأكثر، بينما، على النقيض، يتكاثف تفاعلنا مع الكائنات التواصلية التي تتقاسم معنا "الأنفوسفير" أو المجال الاتصالي، ويزداد باطّراد يوما بعد يوم.

يتسارع الزمن وينفلت منا بشكل عجيب جدا وراء الشاشات؛ يصدمنا بانقضاء الدقائق والساعات قبل أن نستفيق على وقع الدهشة والفزع، وندرك كم ضاع منا من الزمن الحقيقي للحياة الحقيقية التي كان علينا أن نحياها،

زمن مرتج ومتقطع، لكنها حياة دائمة الاتصال (on life)، صرنا منخرطين فيها ومرغمين على الإذعان لسحرها وسطوتها وإغراءاتها، بوعي أو بلا وعي، حياة لا فرق فيها، كما تقول شوشانا زوبوف، لا تراعي الحدود بين البيئة المتصلة بالإنترنت (on line) والبيئة غير المتصلة بها (off line)، إنها حياة موصولة، وفي الحالتين نكون قد استحلنا إلى كائنات حية اتصالية (inforgs) تعيش في مجال اتصالي لا نملك فيه من أمرنا شيئا، ومجبرين على أن نعيش في نطاقه أو ننزاح نحو العزلة، أو حتى الرجوع إلى الكهف الذي خرجنا منه أولا.

يصدق، في جانب ما، ما قاله الكاتب الأمريكي نورمان ميلر "إن مواقع التواصل الاجتماعي هي أكبر اختراع لإضاعة الوقت"، لكن هذا القول ليس له أيّ مسوغ، فنحن محاصرون بعدد هائل من التقنيات والتطبيقات التي تسوقنا إلى الانغماس في الحياة الرقمية والحضور الدائم فيها، مع قضاء وقت أطول في مداعبة شاشاتنا والولوج بكل انسيابية إلى حياتنا الثانية، حيث الزمن "متزمن"، نتخيل أننا من نفعل ذلك، لكن دهاقنة هذه المواقع والتقنيات، يضحكون علينا في الواقع، فزوكربيرغ ليس مهتما بتصفح فيسبوك بنفس الحرارة التي تتلبسنا نحن، وبيل غايتس يأنف أن ينخرط في هذه الحياة الافتراضية ويمنع أطفاله من


عماد كوروكيس

ذلك، عكس أطفالنا نحن، لكنهم يريدون منا أن نفعل، بل يعملون من أجل إطالة أعمار الناس وتمديدها، وإجراء التجارب الكفيلة بتحقيق ذلك، ليس حبا فيهم، بل ليتمكنوا من جعلهم يقضون وقتا أطول في التصفح والانغماس في الزمن والحياة الافتراضيين، لكسب المزيد من المعطيات والبيانات والمعلومات، التي تتحول في نهاية المطاف إلى بلايين الدولارات تصب في جيوب هؤلاء المسكين بتلابيب الحياة الافتراضية، حتى أن فوكو رأى أن أكبر صناعة، حديثا، هي عن طرد الموت، والتي يتقاسمها العديد من الأباطرة، في الصناعات الطبية والصيدلانية المختلفة، ومواد التجميل، والإنشاءات والعمران، وطبعا، وليس أقلهم شأنا، ملاك شركات غوغل و أمازون و فيسبوك وآبل.

إن هناك واقعا آخر نعيشه اليوم؛ واقع غير حقيقي، لكننا نعيشه بوعي و بلا وعي منا، دون أن تكون لنا المقدرة على أن ندرك الحدود الفاصلة بين الواقعين، أين يبتدئ الحقيقي وأين ينتهي الخيالي؛ واقع قائم على التوليد المكثف للنماذج، و المعاني و اغتيال المرجعيات بجميع أشكالها ، فهو "فوق- واقعي" كما يسميه بودريار، اصطنعته وسائل الإعلام ومواقع التواصل الاجتماعي، أو بالأحرى من يمتلكون زمام هذه الوسائل ويوجهونها حسب ما تقتضيه مصالحهم، وأيديولوجياتهم ومشاريعهم الخفية؛ وهم في الحقيقة ليسوا رؤساء التحرير والصحافيين، بل الملاك الكبار المتخفون الذين لا يعلنون عن ظهورهم بسهولة، ويديرون العالم من خلال

قنواتهم التلفزيونية، وصحفهم ومجلاتهم ومواقعهم الإلكترونية وشركاتهم الضخمة التي تدير عجلة الحياة على الكوكب، وتعمل بلا هوادة على تجريد الإنسان من كينونته وتحويله إلى مجرد شيء (التشيؤ). فأي إنسان متصل هو مجرد حزمة من البيانات الضخمة، يتم النظر إليه كسلعة تباع وتشترى من طرف الشركات الاقتصادية والهيئات السياسية والبحثية و الاستخبارية المختلفة، بغض النظر عن القيمة التي يحوزها في الواقع الحقيقي، فلا فضل لإنسان على آخر، إلا بحجم الآثار الرقمية الهائلة التي يخلفها وراءه، والفائض السلوكي الصادر منه، و الذي يتولى الذكاء الاصطناعي، فيما بعد، فرزه وتحليله وتحويله من مادة أولية رقمية (resources digital) إلى سلعة تدر الكثير من الربح في سوق جديدة ورائجة اسمها سوق البيانات الضخمة (big data)، وبيئة افتراضية تتشاركها مع عناصر وسيطة معلوماتية أخرى، طبيعية واصطناعية، هي كذلك تعالج المعلومات بصورة منطقية وبشكل مستقل.

المهم في كل هذا، أن هؤلاء جميعا صنعوا لنا واقعا موازيا قائما على التقانة، تمت هندسته وبرمجته حسب أهوائهم ورغباتهم؛ بواسطة أدوات رقمية متطورة (tools digital) كالبرمجيات والخوارزميات وقواعد البيانات، فنلبس ونأكل ونتناسل ونفكر ونتصرف ونشعر وفقا لإعلاناتهم و مسلسلاتهم وأفلامهم وأخبارهم المتدفقة؛ وهذا ليخفوا عنا الواقع الحقيقي و يسرقوه منا بلا مقاومة؛ يسرقون وينهبون الجغرافيا والتاريخ والمستقبل والهوية والكينونة والدين والوعي والزمن... وكل شيء.

نحتاج لصفعة وعي، لرجة تخلخل أساسات هذا الاستغراق في الشاشات، وتدفعنا بقوة لرفع المرساة التي ألقيناها في مرافئ افتراضية شيدتها مواقع التواصل الاجتماعي وباقي الوسائط الإلكترونية، فالحياة الحقيقية تهرب منا شيئا فشيئا، ما لم نعقلن استخدامنا لهذه المواقع، التي تتغذى على خوفنا من الوحدة والعزلة، بتعبير هابرماس، و هوسنا بالمتعة و الاستعراض والانكشاف لتحصيل شهرة متوهمة.

من المفارقات أن أباطرة "gava" وهو الاسم الذي يطلق اختصارا على الشركات الأربع العملاقة (غوغل، آبل، فيسبوك و أمازون) غير معنيين بهذا الزمن، بقدر ما هم معنيين بالحياة الحقيقية التي تغذيها مليارات الدولارات المتأتية من استخداماتنا لمنتجاتهم الاتصالية، وانغماسنا في الحياة الثانية (الواقع المصطنع) التي صنعوها خصيصا لنا، ليس حبا فينا طبعا، و إنما لتحقيق مآرب شتى، لهم ولدهاقنة الحياة الحقيقية، المسكين بأواليات الحكم والسيطرة الذين حولوا الحياة إلى مادة متحكم فيها، بعدما طغت القيم المادية والنفعية وفاضت حتى غمرت العالم بشرقه وغربه، وصارت فخا للإنسان المعاصر لينمحق بين شدقيه، فقد صار الناس يتسارعون إلى طلب اللذة والسلطة والمال، حتى صارت هذه الأقانيم الثلاثة صنما يُعبد، وتُراق لأجله الدماء وتُذبح الأخلاق قربانا له وتُجرد المبادئ من قدسيتها وطهرها إكراما له.

وهذا هو الوجه القبيح للحضارة المادية التي سلبت الإنسان روحه، وقطعت صلته بالروحانيات متوسلة في ذلك بالتقنية، هذه الأخيرة التي استطاعت تطويع الطبيعة لصالح الإنسان، وسهّلت عليه حياته بشكل كبير جدا، وحسنت سبل عيشه بفضل منجزاتها وتطبيقاتها التي لا تحصى، إلا أنها، في الوقت ذاته، باتت تمثل تهديدا حقيقيا لوجوده واستمراره، ومرد ذلك طبعا، إلى نوازع الشر فيه والصبغة الشريرة التي يضفيها الإنسان في حد ذاته على التقنية، خصوصا ونحن نشاهد يوميا الطفرات والاختراقات الكبيرة التي تظهر وتستجد في العالم، بفعل استخدام الذكاء الاصطناعي والخوارزميات بقوة مكثفة في تسيير الحياة وضبط الأفراد والسيطرة على سلوكياتهم و توجيهها، وهي موجة تتفاقم باطّراد وتنحو باتجاه تعميم سيطرة الآلة على الحياة البشرية، وهو أمر مقلق بالنسبة إلى الكثيرين الذين يتساءلون عن المستقبل والمصير.

الكثير من الدراسات الاستشرافية أظهرت انهمامها بالموضوع خصوصا عقب تفشي فايروس كورونا، وتواتر سيل من الأخبار التي صبت كلها في سياق نظرية المؤامرة، بالحديث عن تخليق هذا الفايروس القاتل وفك عقاله ليطوف حول العالم ويقضي على آلاف البشر بعد أن أصيب به أكثر من مليون شخص حول العالم، فراحت تعطي، على جدية بعضها، توصيفات دقيقة للحال الذي سيكون عليه شكل الحياة خلال العقود القادمة، وكيف سيمد الذكاء الاصطناعي أحابيله ليمسك بتفاصيل العيش اليومي للإنسان، وقدرته على التغلغل العميق حتى في جيناته وجسده وتسيير حركاته وسكناته وتشبيك العالم بشكل مدهش وغير مسبوق ليسهل ضبطه وتوجيهه الوجهة التي يريدها أنبياء هذه التقنية.

لكن السؤال الأهم، الذي لم تدر رحى الاستشراف حوله، بالسرعة المطلوبة، هو ما الحل إذ ذاك، والتقنية قد لفّت أنشوطتها حول رقبة الإنسان وأحكمت شدها؟



عماد كوروكيس

يلمع منذ الستينات حل/تشخيص، قال به الفيلسوف الأكثر انهماما بتحليل علاقة الإنسان بالتقنية والميتافيزيقا المخبوءة خلف هذه العلاقة، الألماني مارتن هايدغر، الذي انزاح إلى العيش البسيط في "الغابة السوداء" حيث قضى ردحا من عمره متأملا يرفل في الهدوء والنقاء الطبيعي، بعيدا عن صخب الحياة وضوضاء التقنية، فالرجل عندما سئل في حوار أجرته معه جريدة ديرشبيغل، سؤالا فحواه: ما الحل المتاح أمام البشرية لتنجو من واقعة التقنية؟ أجاب في حزم "وحده إله يمكن أن ينقذنا".

والحق أنه لو عاش حتى راهننا هذا، وعايش التسارع الحاصل في مجال الابتكارات و الذكاء الاصطناعي والتقنيات الفائقة، لكان أكثر خوفا على مستقبل الإنسان جراء هذا التسارع الذي لا يمكن مجاراته، ولكان، ربما، أكثر إلحاحا أيضا على وجوب البحث عن منقذ حقيقي لورطة الإنسان.

بغض النظر عن ماهية الإله، هل هو إله المسيحيين أو اليهود أو المسلمين أو الهندوس أو السيخ أو البوذيين، إلا أن إجابة هايدغر تعني ضمنيا "الدين"؛ فالعودة إلى الله وإلى شرائعه السماوية هي وحدها الكفيلة بضبط فلتان الإنسان ونزوعه ناحية الشر بخلق تقنية شريرة، فهل سيكون الدين هو الخلاص؟

المؤكد أن العالم لن يهدأ اليوم أو غدا، وسيكون الدين، في حد ذاته، ساحة احتراب دائمة، وسيوظف التقنية لخوض معارك الهيمنة والسيطرة التي يقودها الإنسان الخلاّق، لكن غير الأخلاقي، على نظرائه في العالم، ومن يعرف، فقد تختل الموازين وتحدث طفرات عجائبية تجعل من التقنية الذكية سيدة هذا العالم، ويصير الإنسان، على اختلاف عقائده ودياناته، مجرد خادم وعبد رخيص لهذا العقل الآلي المتناهي في الذكاء.

إنها فعلا فانتازيا يجب أن تصدق، بالنظر إلى التدفقات الهائلة للمعلومات والأخبار الواردة من مراكز ومختبرات البحوث العالمية.

كاتب من الجزائر



غرفة فيرجينيا وبرقع سلمى

صالحة عبيد

يكون من المربك أحيانا البدء بالحديث عن نتاج المرأة المبدعة أيا كان ما تنتهجه إبداعيا بين الآداب والفنون وغيرها، ففي البداية قد تواجهك ربكة الفكرة الإنسانية للإبداع التي لا يجب أن تخصص وتفرض الحواجز بين أشكال النتاج الإبداعي بناءً على الجندر، ثم تأتيك الربكة التالية التي ستحيلك إلى ما عانته جميع المبدعات في العالم للوصول إلى حقهن الإنساني الطبيعي الذي تقره شمولية الإبداع المفترضة تلك ، لنجدها تبهت شيئا فشيئا أمام المكابدات التي بذلتها نماذج رائدة لتشق طريقها إبداعيا بدءا من التنكر بأسماء ذكورية مرورا إلى الصراعات التي كلفت عددا منهن حيواتهن أو ساقتهن إلى الانتحار.

كتبت فيرجينا وولف في العام 1929 كتابها الشهير "غرفة تخص المرء وحده" وهي تضع ما يشبه اللبنة الأولى للنساء المبدعات.. الغرفة التي تقود إلى عنصر الاستقلالية.. الاستقلالية الفعلية والمعنوية التي ستمكّنها من تحديد ما تريده من الحياة إبداعيا، الفكرة التي على بساطتها الظاهرية خاضعة للكثير من التعقيدات منذ أن بدأت كثير من الناشطات العاملات في المجال الحقوقي والإبداعي المطالبة بها علانية، تلك التعقيدات التي لا زلت في بعض مواضع من العالم محل جدل كبير.

لم تنفصل المرأة في المنطقة العربية والخليج بشكل خاص عن تلك الصراعات مع تفاوت المراحل الزمنية، لكن مع الأخذ بالاعتبار تغير الفكر لدى الجهات المختصة باتخاذ القرار التي منهجت مبدئيا شكلا أوليا لاستقلالية المرأة عموما.. المرأة الدارسة والعاملة ولاحقا المبدعة بطبيعة الحال.. لكن طبيعة الصراعات المجتمعية بقيت قائمة بين رفض حاسم أو تقبل على مضض دون وجود وعي حقيقي بضرورة وجود المرأة المبدعة كالرجل المبدع لحفظ عملية الاستمرارية الحضارية للمنتج الإبداعي الشمولي، ممّا يبقي السؤال قائما حول إبداع المرأة الخليجية.. ولعلي هنا قد أتجه للتخصيص أكثر في معرض حديثي نحو المرأة الإماراتية، في رغبة ذاتية للفهم أولا عن طريق تشريح العالم المحيط بي، العالم اليومي، المتكرر.

سلمى ترتدي برقعها

في العام 1985 وبعد مرور 14 عاما على تأسيس دولة الإمارات وفي زمن فورة الشعارات المحلية الداعية إلى تمكين المرأة مجتمعياً بتحفيز من السلطة العليا ومحاولة تفكيك التوجس المجتمعي تجاه الكائن المقابل - الأنثى-، نشرت سلمى مطر سيف مجموعتها القصصية الأولى "عشبة" ، و"عشبة" التي تتصدر عنوان المجموعة وهواجس "سلمى" الساردة هي فتاة الهامش، المغيبة والمغلوبة على أمرها والتي يتم تحريكها دائما ككومبارس في مشهد الحكاية الكبرى، إلى أن يتم الانتباه لها فجأة عندما يتم اختيارها لتكون بمثابة آلة تفريخ لـ"مصبح" النافذ في المكان بعد فشل زوجته الأولى في الإنجاب "ليلة الزواج رأى مصبح عشبة لأول مرة، كانت تبلغ ثلث قامته الطويلة، عيناها أشبه بعيني ضفدع، لحظ مصبح أن شفتي عشبة لا تنطبقان على بعضهما وكانت 'تريّل' على فستانها الأبيض المنتشرة عليه بقع حمراء وخضراء وصفراء وزرقاء.. أخذها مصبح إلى جانبه فخرجت من عشبه رائحة عنزة صغيرة.. وفي الصباح قامت زوجته لتأخذ عشبة، لتغسل ملابسها ودعكت جسدها بالعطورات اللزجة ومشطت شعرها الأجعد المخضب بالزيت والعرق من أثر ليلة العرس. باغتت شيخة قملة سوداء عبر مسافة رقبة عشبة فأمسكتها وقصعتها".

"عشبة" الآن يتم دفعها إلى مقدمة المسرح عنوة، لم تعد الهامش أو الظل، هي البطلة لكنها لا تشعر بذلك، كما أنها لا تمنحنا كمتلقين أي إشارة لفهم حقيقة ما تشعر به، فهي لا تزال في حالة استسلامها الأولى، الأقرب للذهان أو البلادة الشاردة، وهي إذ يتمحور العالم حولها فجأة، لا يعنيها ذلك، بقدر ما يعنيها أن تعود إلى الفضاء الحر خارج أسوار منزل الزوجية حيث كانت مهملة تعيش مع الأغنام.. تنتهي الحكاية بموت "عشبة" وتعود "سلمى" لتطفو إلى السطح ، بما قدمته من إشارات ضمنية لحقيقة أن الهاجس المجتمعي للمرأة لا زال على حاله، فهي العنصر خارج مساحة الإرادة في اللعبة الحضارية الناشئة بحسب وجهة نظرها ربما، تنتقل من دور إلى آخر دون أن تعي ضمنياً أهمية الدور الذي تلعبه، وبالتالي دون أن يعي المجتمع ماهية وجودها، الذي لا زال يتقبّله تحت تأثير السلطة العليا على مضض الممتثل للأوامر التي شكلها القانون الناشئ بدوره في منطقتها الجغرافية المحدودة، ولعل هذه المفارقة تحديداً هي التي حدت بسلمى مطر سيف ابنة ذلك المجتمع ، لأن ترتدي برقع الاسم المستعار والوجه الخفي، فلا مساحة للحوار معها إلا من خلال السرد، عن طريق إبداعها الذي وجد مساحته دون أن تجد هي لنفسها موضعها على الأرض، موضعاً مجتمعيا حراً يسمح لها لأن تكون ذاتها القوية. الأمر الذي لم يستمر طويلا بين سلمى مطر سيف المبدعة المتحررة بهواجسها وبين "مريم أبو شهاب" وهو اسم سلمى مطر الحقيقي، السيدة الإماراتية التي توارت بعد مجموعتها الثانية "هاجر" العائدة للعام 1991، تاركةً سؤال المرأة الإماراتية الإبداعي معلقاً، سؤال نود لو يسعفنا الوقت نحن ساردات الجيل الجديد لتفكيكه في حالة حوار حيوي مع "سلمى" ومن يتشابهن معها في الحالة العامة، لكن أين هن؟

طرقت "سلمى" على لسان شخصية من شخصيات مجموعتها الثانية "هاجر" سؤال الوجود، ماهية الحياة والموت والتكرار القائم بينهما، حيث الشخصية المرتاعة المرتبكة تتأمل والراوي العليم يخاطبها قائلا "عندما كنت صغيرا، كان الموت يخطر لك مثل حلم غامض مشوش عصي على فهمك، كنت تهابه في الليل،



مايسة محمد

وفي النهار تصحو على النغم الباهر للصوت المتحشرج في قيامة أمك وإعلانها المسرحية اليومية.. أثناء الليل فكرت في الموت، لماذا يموت الناس ويأكلهم التراب؟ بحثت عن أبيك عند أمك وكان الفراش خاليا منه، أجابت ببكاء ممتد الوتيرة، ربطت الموت بالبكاء، لكن لماذا البكاء وليس الضحك؟ وعندما غرق رفيقك في البحر وكنتما معا على ظهره، ربطت الموت بالسمك الذي قضم قلب صديقك، وعندما ماتت بقرتكم وكانت ترفس صائحة متشنجة من زائر الموت، ربطت الموت بالبقر إذا بكى أحدهم".

يتضاعف هذا الطرق الوجودي كلما تخيلتني أواجه سلمى اليوم، في هذه اللحظة الحارة، الآن .. من إماراتية لإماراتية، لأطرح عليها سؤال الوجود بشكل أكثر خصوصية، وجودها المخدوش، المتلاشي ومرتاعة من المصير ذاته، أن أتآكل، بين ضفتين، وأنا أغرق حتى يقضم السمك قلبي أخيرا، قلب قدرتي على فهم ذاتي الإبداعية المتذبذبة بين تمكين يشرعه القانون، ويسدد له المجتمع اليومي اللكمات المبطنة.

هل تكفي "غرفة فيرجينيا"؟

أعود لغرفة فيرجينيا وأنا أتأمل الإماراتية التي يتساوى أجرها بأجر الرجل والتي يكفل لها قانونها حق العمل والتعليم والاستطباب والسفر، والتي تدفع الآلة السياسية وأدواتها الإعلامية في بلادها بصورة المرأة إلى المقدمة وزيرة وسفيرة ومسؤولة، كمحصلة طبيعية لضرورة تفعيل كافة الموارد البشرية الممكنة لأفراد تعداد سكاني من المواطنين لم يتجاوز المليون نسمة، إذ تشير آخر إحصائية رسمية تعود للعام 2017 إلى إجمالي 947997 فردا منهم 468888 من الإناث مقابل 479109 من الذكور، الأمر الذي أفرز جيلا لا يستنكر المرأة المستقلة في الحيز المرسوم لها بدقة، لكنه في الوقت ذاته يتصادم مع فكرة توسيع تلك الغرفة المستقلة التي رسمت فيرجينيا بعضا منها في حال حاولت المرأة هنا أن تخرج عن النمط، صدامات تشعرك بأنك عدت في مجال حق المرأة العام إلى القرن التاسع عشر الميلادي، مما خلق مع الوقت وبالتوازي جيلا إبداعيا حذراً إن جازت لي تسميته تتفوق فيه المرأة على الرجل من حيث العدد حتى على المستوى الإبداعي العام، لكنها في مجال الفكرة وهي تواجه العالم باسمها ووجهها الصريح على خلاف سلمى مطر تختار أن تتوارى خلف التعبير المداهن نوعاً ما. مما يؤكد ضرورة أن يكون الوعي - أي وعي بالمجمل - هو نتاج حراك على الأرض اليومية، بين فرد وآخر يدفع به إلى الأعلى ليحدث التغيير على المستوى الأكبر، فكرة أستشهد من خلالها هنا بميشيل فوكو وهو يشرح علاقة المثقف بالتغيير والوعي وإذ نتحدث هنا عن الثقافة باعتبارها الحاوية الكبرى للإبداع، فإن فوكو يعرض فكرةً معناها أن التغيير الحقيقي للمثقف يبدأ منه أولا وهو يتفاعل في اللحظة اليومية الحارة مع نسيجه المحيط فيفكك بعدسته المكبرة ما يعتمل بذاته من تحولات، ليمتد ذلك التغيير كأحجار دومينو تسقط واحدةً تلك الآخر مبتدعاً نمطاً جديدا، وهو الأمر الذي يبرر ضرورة ألا يحاول المثقف أن يبني حواره مع الآخر من خلال المنصات العلوية، أمرٌ يتشابه مع فكرة منصة صاحب القرار العلوية ، التي تحاول أن تفرض وعياً أحادياً لا يرافقه جدل صحي يسبق تقبل الدور الحيوي للمرأة الإنسانة قبل المرأة المبدعة، والذي بعد مدى من التغييرات الصحية ظاهرياً يعيدنا للمربع صفر من الوعي تعود فيه المرأة لتكون "عشبة" سلمى مطر التي تتحرك من المؤخرة إلى المقدمة دون أن تشعر بحرارة التحول ودون أن تنتقل هذه الحرارة لمن حولها في إذابة خالصة للنسيج الإنساني من رجلٌ وامرأة إلى فرد في المجتمع فرد يريد أن يكون له صوته الإبداعي الفريد.

عدسة أخيرة

أصدر اتحاد كتاب وأدباء الإمارات الذي تأسس في العام 1984 ثلاثة مجاميع سردية مشتركة لكتاب وكاتبات من الإمارات وهي على التوالي "كلنا.. كلنا.. كلنا نحب البحر" 1986 بلغت فيها نسبة الكاتبات مقارنة بالكتاب 35 في المئة نسبة ارتفعت في المجموعة المشتركة التي تليها والتي حملت عنوان "نشيد الساحل صفير البر" 2001 والتي بلغت فيها نسبة الكاتبات حوالي 47 في المئة لتأتي المجموعة المشتركة الأخيرة " كلنا السدرة كلنا نشيد الموجة" العائدة للعام 2018 في إصدار مشترك مع دار العنوان الإماراتية لتكشف عن صعود هائل للكاتبة الأنثى بنسبة 84 في المئة من مجمل المجموعة السردية، أتناول هذه المجاميع ونسبها كدلالة واضحة على فكرة التنامي العددي في الأصوات الكتابية الأنثوية التي تتنوع أفكارها وتنفتح على العالم في ظل القفزات التي شهدها المجتمع الإماراتي على المستوى الاقتصادي والتي احتلت محاولة تفكيكها بين التقبل الخافت والرفض المبطن نسبة كبيرة من هواجس الكتاب الذكور فيها، فيما كانت هواجس كاتبات مضمنات فيها في الثمانينات وبداية الألفية كمريم جمعة فرج وشيخة الناخي وظبية خميس تناقش أفكار أدوار الهامش والإقصاء وغيرها من الهواجس النسوية وإن كان في شخوص غير نسوية بشكل مباشر كفيروز مريم جمعة الذي عنونت به قصتها في "نشيد الساحل، صفير البر" لتتحدث عن نقمة العبد الهامشي الأسود الذي أحب السيدة البيضاء "ياسمينة"، تلك التي أحبته بدورها لكنها في مجتمع تكون السيدة فيه بطلةً للهامش آثرت الاستلام لرأي الجمع ببيعه عقابا على تمرده، الذي اعتبر نوعا من الجنون، فكرة تبدو خارج سياقها الزمني في مجتمع فرض عليه الانتداب البريطاني إعتاق رقيقه منذ عشرينات القرن الماضي، لكنها كانت تتسق في عمقها البعيد مع فكرة الفجوة بين المكون الحضاري وتحركه السريع على المستوى الاقتصادي والسياسي في حين يكاد يراوح النسيج الاجتماعي في ذات منطقته المغلقة على صعيد الوعي بأدوار أفراده وأهميتهم الإنسانية.

في خاتمة "فيروز" تنهمر مريم جمعة فرج سرديا بالآتي:

" من أين؟ من أين؟

كنت تركض ! كنت توقف المارة وتتكلم عن تربتك.

يسألونك فاغري الأفواه تجاه معجزة الخروج من الجنون:

إذا خرجت من الماء، قلت لكم، قلت. وكلما توغلت في الوجوه، كلما أيقنت أنها رغم تغير الماء وتلاحق أزمنتها عبر فترات متباعدة، فإنها لم تتغير كليا، هي ذات الوجوه وهذا هو رئيسك يترك السيارة الناصعة البياض كقطعة ثلجية أخرى، مختالا يهبط ثم يتجه بوجهه ناحية المارة وعمال التنظيف، عندما ترتج فرائصكم ويرتفع عبر السلم الكهربائي البارد، ثم لا صوت يتبعه وهو يتجه ناحية البوابة الكبيرة، يدخلها كالزمن الكبير، ثم يتثلج متجهما. يقف طابور أمامك متساويا، مترصدا سقوط الثلج من يدك، عجوزٌ وحدها تخرج عرجاء ملتوية في عباءة عتيقة ذات رائحة وتشتمك

إيه "خبل"

فتصرخ: أسكتوا هذه المجنونة!".

إن المتأمل لفيروز العبد في خاتمة العمل يدرك أن مفارقة مريم جمعة هنا هي كون فيروز الذي بيع قبل العشرينات هو ذاته فيروز الذي يقبع في أسفل السلم الاجتماعي في مجتمع الحضارة الألفية اليوم و أن ياسمينة المحبوبة المغلوب على أمرها هي ثيمةٌ لا تزال تتكرر في المجتمع القافز حضاريا ذاته.

أفكار كالتي ناقشتها سيدات المجموعة الأولى والثانية تراجعت في "كلنا السدرة كلنا نشيد الموجة" لتصبح منفتحة أكثر على الهم الإنساني العام في هذا العالم المعولم ومتجنبةً في الوقت ذاته الاقتراب من المنطقة الجندرية الملغومة مع ممارستها لدور اجتماعي وعام مهادن وغير كاشف عن آراء صادمة وصريحة تهدف لخلخلة البنية الفكرية للمجتمع، الخلخلة التي تبحث في المعنى وتعيد خلقه الذي أحب أن أراه هنا وفقاً لتفسير برنارد نويل باعتباره الذي لا يطارد الحقيقة والنهاية بقدر ما هو معنيٌ بالدوران الدائم حول الشك، وهي هنا بعيدا عن تقييمها من ناحية الجودة، تتسق هنا مع الفجوة بين التغيير على الصعيد الثقافي والسياسي وبين الآخر المجتمعي اليومي لكأن أفرادهما يتحركون في جزر تكاد تكون معزولة كلياً، مما يؤكد السؤال الذي يطرح باستمرار حول مدى جدية الكثافة العددية من الكاتبات في خلق التغيير المجتمعي المطلوب الذي سيكرس صوت المرأة المبدعة كحق طبيعي أكثر من كونه منحة آتية من قرار علوي .. والتغيير الذي تسأل فيها الكاتبة نفسها إلى جانب الفرد الإماراتي اليومي عن موضعهما في هذا الفضاء العام وعن صوتهما فيه وعن إدراكهما لتحولاته الكبرى والصراعات القائمة على المستويات المعنوية والجسدية في ظل ارتباكات الشرق الأوسط وما حوله؟ وهو هنا سؤال يطرح دون الانتقاص من جدية الهوية الإبداعية لكل كاتبة منهن على حدة وصراعها اليومي الخاص والإنساني غير القابل للتصنيف.

كاتبة من الامارات

مراجع:

- عشبة - سلمى مطر سيف - مجموعة قصصية - دار الكلمة في بيروت 1983.
- هاجر- سلمى مطر سيف - مجموعة قصصية - إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات 1991.
- كلنا.. كلنا.. كلنا نحب البحر - مختارات قصصية من الإمارات العربية المتحدة - إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات 1986.
- نشيد البر صفير الساحل - مختارات قصصية من الإمارات العربية المتحدة - إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات 2001.
- كلنا السدرة كلنا نشيد الموجة - مختارات قصصية من الإمارات العربية المتحدة - إصدار دار العنوان بالشراكة مع اتحاد كتاب وأدباء الإمارات 2018.

فيروز - مريم جمعة فرج - نشيد الساحل صفير البر- 2001

البوابة الرسمية لحكومة دولة الإمارات العربية المتحدة. (www.government.ae)

أصوات

الطريق إلى الكائن الثالث

تأملات في الحياة والموت والصراع الإنساني

معتز نادر

أحياناً أشعر بلحظاتٍ سعادةٍ فريدة، سعادةٌ مَرَضِية لكنها مدعاة للنسيان. أنا لست سعيداً كفاية هذه الأيام ومع ذلك فإن الشيء الوحيد الذي لن يتغير فيّ هو أني سأظل أنظر لهذا العالم الإنساني بريبةٍ ونديّةٍ حتى آخر لحظةٍ في حياتي. ليس لأن لا مكان لي فيه، ولا لأني أعتبره ناقصاً ولا يعبّر عن أحلامي، بل لأني أعتبره متكاملاً ومنظماً بطريقةٍ غير واعيةٍ وبنظرةٍ همجيةٍ وخائفة. إنها رؤيةٌ كئيبةٌ ولامنتمية لكني أومن بها وأشعر بعمقها.

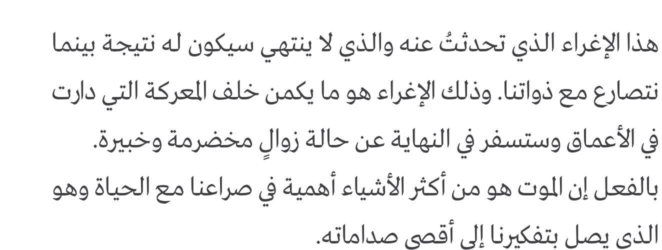
لا يمكنك الوصول إلى ذاتك وأنت تتقبل كل ما يقوم به الناس، يجب أن تشعر بالغربة والدهشة من حولك.

لطالما ادّعى أمثالي بأنهم يكتشفون أعماق العالم بسبب انغلاقهم على ذواتهم ولكن لنفس السبب سيظل ثمة شيءٌ بداخلنا غريبٌ عنّا ذلك الشيء ستحتضنه مشاعر الغربة لدينا من دون أن يؤدي ذلك إلى الانفصام الكامل مع حقيقة الواقع المتنوعة المُبهمة وسنختلف مع ذلك الشيء مثلما نختلف في قدرتنا على التواصل مع الأشخاص والاقتراب منهم.

ذلك الشيء، ذلك الكائن الوهمي الساكن بقوةٍ وكفاءةٍ في الأعماق سيظل حبيبنا الأبدي وعدونا المثالي وصراعنا معه لن يصنع منّا أناساً جدداً، وإنما ستكون لدينا نماذج عديدة من الذات نفسها المتفرعة، وصحبتنا مع الغريب لن تمنعنا من أن نشعر بالحسد نحو أشياء العالم المرحة التي لا نرتاح إليها، فثمة حالة ابتزاز بيننا وبين ذاتنا العميقة، وليس ثمة استقرار وصفاء دائمين، إذ سيكون هناك دوما منتصر ومهزوم في حال احتاج الأمر لوضعيةٍ حاسمةٍ.

هذا الوهم الفنّي العميق الذي نتعاطى معه بشكلٍ جدّي وبذاتيةٍ مفعمةٍ بالخصوصية هو صوتٌ وانعكاسٌ جليّ للسبب الجيني الذي يدفع الحياة نحو الاستمرار والصراع على الدوام.

بعقلي هذا لا أستطيع أن ألمح كائناً آخر غير الإنسان كي أتعاطى معه لنسبح سوية في هذا الهمّ الكوكبي الذاتي والضخم. سنظل نغوص في هذا اليمّ الساحر حتى نلمس كائناً جديداً يخرج من رحم تجربتنا ويظهر على خلفية أمر عاصفٍ وجلل.



هذا الإغراء الذي تحدثتُ عنه والذي لا ينتهي سيكون له نتيجة بينما نتصارع مع ذواتنا. وذلك الإغراء هو ما يكمن خلف المعركة التي دارت في الأعماق وستسفر في النهاية عن حالة زوالٍ مخضرمة وخبيرة.

بالفعل إن الموت هو من أكثر الأشياء أهمية في صراعنا مع الحياة وهو الذي يصل بتفكيرنا إلى أقصى صداماته.

في الحقيقة نحن نحب الموت مثل حبنا للحياة. على ما يبدو أن الحياة شكلٌ من أشكال الموت، شكلٌ مادي متحرك لكننا كبشر لا نستطيع أن نتشوف إليه أو نطلبه دفعة واحدة فنحن نحتاج لسنوات نعيشها كي نفهمه. ولن نقبل بطبيعة الحال أيّ مساومة على ضرورة تلك السنوات وأهميتها العظيمة لنا.

نحن نحتاج حياةً، حياةٌ تبقينا على قيد الحياة كي نصبح قريبين من الزوال بطريقةٍ سلسةٍ، كي نحصل على السكون الذي نجنح إليه غريزيّاً وذلك السكون هو الخالي من العبء والضغط والإرهاق. ربما يكون ما سبق من طرحٍ مجرد هراء وهذيان عندما تنهض في اليوم التالي لتتفاعل مع أشخاصٍ ستنسى الكثيرين منهم بعد سنوات.

الذاكرة البشرية تعترف بواقع توجّه الحركة الجسدية، وبفاعلية تلك الحركة ونتائجها، ولا تأبه بالهواجس الجوانية، خصوصاً عندما تكون بعيدة عن الاهتمامات اليومية لتلك الذاكرة.

في النهاية يجب أن يكون لحالة فناء الجسد معنى، وهذا المعنى هو أن ذلك الجسد كان موجوداً في يوم ما على هذه الأرض بأفضل طريقةٍ ممكنةٍ وهذا بالذات ما يكتنف عمق الكائن البشري.

إن ما قيل في موضوعنا ليس تشاؤماً، أو فكراً متعالياً أو ابتعاداً عن الحياة بشكلها العملي ذلك لكونه يؤكد ضرورة وجود الحياة بأرقى أشكالها حتى نصل كبشرٍ لأفضل صيرورة. إذ أن حالة الانتقال السالفة تحتاج لمشاعر راحة واستقرارٍ جسديٍ ونفسي. إنها تحتاج لكائنٍ في قمة نضجه النفسي، ولهذا سيظل الإنسان يسعى ليكون الأسمى في ظل أفضل حالة عيش ممكنةٍ، فيتفاعل مع الأحداث السياسية والتغيرات الاجتماعية، وهو مستعدٌ لأن يضحّي بالكثير من أجل هذا الهدف، لأنه يعرف تماما ما يريد.

مأمون الحمصي

وبينما نحتّج بالساحات مطالبين بحقوقنا المدنية من النخبة السياسية تبدأ ذواتنا تبتغي شيئاً أعمق غوراً وأطول أمداً وأكثر سلاماً.

***

من زاوية أخرى هناك فئة من الشعراء والمفكّرين الموهوبين الرمزيين يعتقدون أن مستقبل البشرية محكومٌ في شكله النهائي بالمغفرة والسلام. إلا أن تراكم التجربة الإنسانية، حسب وجهة نظرهم، يحتاج إلى سنوات كي ما تبلغ ذلك المآل.

في اعتقادي أن استقرار أولئك النخبويين وتصالحهم مع ذواتهم يدفعهم دائما لتصور أن الدنيا ستصبح مثاليةً يوماً من الأيام وبالتالي فإنهم يشعرون بالارتياح جراء تلك القناعة الراقية المسالمة.

من هذه الناحية، أنا لست متصالحاً مع نفسي، إذا كان ذلك يُسمّى سلاماً نفسياً. وهذا ليس غريباً بالنسبة إلى مكتئب مثلي. بالنسبة إليّ أفضل الخوض في تعقيدات نفسي والتفكير في تداعيات خجلي المُربك على أن أقتنع أن ثمة سلاما بشريا سيتحقق بعد آلاف السنوات، ذلك لأني أرى أن مانشيت السلام الأبدي المستقبلي الذي سيقوده الفكر القادم والخارق للعادة إنما هو نظرةٌ قلقةٌ بشكل اعتيادي لأنها تتوقع حدوث تجربة سلامٍ بعد مخاضٍ إنساني طويلٍ في الوقت الذي تموت فيه الشعوب المؤقتة جوعاً وخرباً وتَلوثّا.

بإزاء وضع كهذا لا يمكنني المراهنة على الاحتمال العبقري القادم للبشرية، فيما أرى الكوارث العصرية تحتدم هنا وهناك.

لماذا على عقل المرء أن يهتدي بأن المستقبل البشري سيكون على ما يرام بينما هو في الواقع كثير الشوائب والمحن والمآسي؟ لماذا كل هذه الثقة بسموّ عقليتنا وبقدرتها على إيجاد خلاصها بينما تضمر أنفسنا تعقيداً لا مثيل له! لا يحق للنخبة البشرية عندما تفشل في إيجاد حلولٍ لعصرها ومآسيه، أن تهتف بأن ثمة سلاما قادما في طريقه للإنسان مع أن حركة الحياة تلمّح على الدوام إلى أن ثمة جمالا ورخاء في طريقهما إلينا.

هذا يذكّر، بطريقةٍ ما، بوضعية شاعرٍ أو مفكرٍ يشعر بألمٍ صادقٍ نحو المقهورين المسحوقين، بينما لا يتقبّل ضمنيّا سلوكياتهم أو أيّ بادرةٍ عفويةٍ مباشرة تصدر عنهم. في هذه الحال هو لا يتعاطف فعلياً مع حاجة أولئك الاشخاص لحياة أفضل وأوقات سعيدة، وإنما يتماهى جذرياً مع ألمٍ وشفقة نقيتين مزروعتين أصلاً في داخله، فيربت عليهما بحنانٍ، وبالتالي يتوقع السلام الأبدي لهما بعد أن يشعر بالإنهاك من تعقيدات تلك المشاعر المهيمنة؟

أفكارنا تحمل، أحياناً، رغبات عميقةً بالخير ورفض الظلم، لكنها لا تنطوي على سلامٍ حقيقي وملموس.

وفي أوقات كثيرة تتحايل أفكارنا على لحظاتٍ مرهقة نضطر لأن نعيشها عنوةً، ولكي نعيشها عنوة علينا أن نفكر بتفاصيلها ومن خلال تلك التفاصيل تزدهر دعوتنا للنّبل والانسجام في مواجهة الفراغ والشعور المُنهك بالعدم.

والعدم هنا ليس الإحساس البارد باللاجدوى واللاشيء، وإن كان ينطوي على ذلك. العدم في أبهى حالاته هو أن يتمرد الإنسان على كل شيء يزاحم مخيلته، أو يعرقل سلاسة لغته الجسدية وانسيابها.

إن لدى العقل البشري مفاجآت عظيمةٌ قادمة وقدرة جبّارة على تغيير الأحداث، ولكن ذلك لا يعني بالضرورة أن قَدر العقل البشري هو السلام الصافي السرمدي. إن هدف العقل وخلوده هو في بحثه عن السلام وخلاص الوعي، وليس في حتمية الوصول إلى ذلك.

***

يا لهول تعلّق الإنسان بالإنسان، أشعر بالفزع حول حقيقة احتياجنا لبعضنا كبشر.

أفكر بشعور الامتلاء والأمان الذي يحدث عندما نعانق أشخاصا نحبهم هذه التفاصيل بالفعل تجعلنا نصمد ونعيش أكثر، وتجعلنا نفكر ونؤمن بأن تلك المشاعر السحرية العطوفة يجب ألا تزول وهي تستحق أن نكافح طويلا لأجلها.

إني أتيقن، يوماً بعد يوم بأن الكتابة والأدب هما فِعل كاذب ويتبعان على الدوام ظِل هواجسهما ولا يَنطقان بجوهر الحقيقة بل يلمسانها من بعيد، والذي يجعل كونهما مُلهمين ومُشوّقين أنهما يتوقعان دائماً الطريق الأقرب والأكثر حلمية لتلك الحقيقة.

***

سيصمد الإنسان الذي أحبه بشكل خاص، سيصمد مثل بالون صغير تصدمه السيارات في شارع سفر طويل، ولا ينفجر، تصدمه السيارات فيرتفع للأعلى قليلا ثم ينزل ببطء كي تصدمه سيارة مسرعة أخرى، فيما يبدو كمن يحبذ هذه اللعبة. تصدمه السيارات والشاحنات الكبيرة الواحدة تلو الأخرى، يتعرض لصدمات كثيرة من دون أن يثبت تحت دولاب أحدى تلك الآلات، كي تدوسه. هو صراع بين الخفّة واللاوزن وبين الآلات المعقدة الثقيلة الذكية. وإذ أحاول أن أصل إلى البالون كي أمسك به. وما أن اقترب منه حتى يختفي. أبحث عنه من حولي ولا أجده، بعد كل هذا الصراع والصمود في وجه الآلات المسرعة ربما يكون قد هزمه شيء صغير وتافه، أو أنه تنحى جراء ما تلقاه من غازات السيارات السامة، لينفجر من تلقاء نفسه وحيداً في غابة قريبة وبعزيمة غير كاملة ومترددة.

يجب أن أتقبل فكرة الموت بعد أن أتيقن من حقيقة أني صمدت أمام كل الأشياء الصعبة التي خذلتني وكانت عائقاً حقيقيا أمامي، والصمود ليس أن أستمر على قيد الحياة حتى أغدو عجوزا، وإنما أن أدرك وأحس بأن حياتي لم تكن رخيصة، لم تكن هباء وأن استمرارها بشكلها الرديء سيحطم كل ما حلمت به. هذا ليس حديثاً في الموت وإنما حديث في الحياة بشكلها المتعدد الاحتمالات.

من الرائع أن تكون صاحب القرار في مستقبلك، إذ سيكون من العبث واللاعدل أن يتقدم شاب ليساعدك على شيء ما لأنك عجوز وحسب. الحياة معركة وصراع بالنسبة إلينا نحن البشر، معركة نصفها وَهم ونصفها حقيقة. وهذه المعركة تميزها في لحظات وذكريات فوتوغرافية تسمح لك بأن تفكر بخصوصية وكَفاءة وأمل.

ذات مرة نصح أحد صنّاع السينما المشاهير الأفراد بعدم الغوص في قلقهم من خلال البحث عن وسائل الترفيه، والذهاب إلى السينما والتفتيش عن أشياء تجعل الحياة تسير بطريقة أسهل دون تعقيدات. هذا حل جيد!

– في حقيقة الأمر لا تستهويني أفكار المجتمع التقدمية، لكن صرخات الفرد المدوية تسحرني.

ثم أعلم لاحقاً أن هرمون "التستوستيرون" في جسم الإنسان يضمن القوة والنشاط ويتحكم بالضخ الجنسي من خلال زيادة نسبة الهرمون أو نقصانه وبالتالي يؤثر على المزاج العام لدينا وبعلاقتنا النفسية مع مشاعر الوصول لسن اليأس. نحن لا نصنع شيئا نحن عبيد لهذا الهرمون.

***

اليوم رأيت صورة لكوكب الأرض التقطت من بعد ستة مليار كيلومتر بواسطة مركبة الفضاء "فوياجر" وقد بدت الأرض نقطة صغيرة لا تكاد تُرى في رحاب الكون الواسع اللامتناهي.

ثم فكّرت كأيّ شخص آخر بالدور الذي يلعبه الإنسان في هذه المنظومة الكوكبية؟ ما الذي يريده الإنسان بشكل فعلي وواضح وملموس من وجوده في هذا الكون، لماذا لا يعيش كل فرد من الـ7.5 مليار إنسان بأفضل طريقة ممكنة للعيش طالما في المحصلة ستغادر المادة الحيّة بشكلها الحالي النقطة الكوكبية والتي لن تتمدد بدورها لتصبح نقطة ونصف النقطة.

لماذا هناك معذبون ومنتحرون وأناس يُحرقون بأبشع الطرق على يد أناس آخرين؟ يدور في ذهن المرء منّا عشرات الأسئلة الكلاسيكية القديمة مع غياب الجدوى المحسوسة من تفاعلات الجنس البشري الجينية والكيميائية.

أدرك أننا كائنات حديثة وأن جمال إحساسنا بأننا نمثّل بداية درامية في الحياة على هذا الكوكب هو الصانع الأكبر لشعورنا بالأهمية وهذا ليس شيئاً تافها، إن وعيّنا يبحث دائماً عن السبل التي يمكنه معها نيل احترامه الخاص وسط خليط كائناتي آسر، وهذا لوحده كفيل بخلق رغبة المجازفة.

ليس كل شيء في الكوكب قابل للإقناع – ثمة شيء هو هكذا وحسب – ثمة شيء هُلامي وعبثي في بزرة الأرض مثلما ثمة أشياء واضحة ومنظّمة وكيميائية. وُجد الكوكب ليكون كذلك إذ أن أحداث الحياة ستعجز عن تفسير كل كبيرة وصغيرة فيه وستبقى التداعيات الذهنية المسماة علماً وفنًّا. وقدرات بشرية ستظل تحاول وتحاول عبر إنجازاتها وإلى الأبد لتقديم التفسير العلمي للسؤال السرمدي الخاص بكواكب وكائنات أخرى.

إن عمالقة الإنجاز البشري سيسعدهم أن يظلوا يُسَخرون أنفسهم لمعرفة ماذا يحصل في الكواكب الأخرى.

في طبيعة الكوكب ثمة شيء عاجز يحاول الاقتراب من الشيء الخارق للعادة في تكوينه. الشيء الخارق المخيف ذلك الذي هو نفسه نراه يفقد السيطرة ليتحول إلى زلازل وبراكين وكوارث جوية. ونحن الكائنات أبناء هذا الكوكب لن نهترئ من كثرة تفكيرنا بضآلتنا وصِغر حجمنا أمام هذا التناقض المروّع لجوهر الكوكب الأرضي، بل سيفعمنا الشموخ والشعور بالتناغم والوعي مع عالم الفضاء لأننا نحن من يكتشف الأسرار الكونية.

في المحصلة عندما نحبط ونشعر باللاجدوى لرؤيتنا موقع الكوكب في خريطة الكون إنما هو تصوير لخيبتنا ولشعورنا بالاستياء من تشكّلنا المستمر، وعدم قدرتنا على التحكم كليّاً بأشياء كثيرة تخص هذه الأرض ولذلك لن يأفل الاجتهاد النوعي للإنسان بينما يعبر الزّمن بطبيعته الفيزيائية على حساب بقاء الشرط البشري وإخصاب نوعه.

إن الزمن يسير ولا يهترئ بعكس المادة التي يحتويها، مع كل العجز المنسجم رفقة خيبة الكائنات والألق الأبدي. ومع هذا الشعور المُعذّب بمرور الزمن ولد كوكب الأرض ليكون نقطة في كَون ليس أكثر.

ولد الكوكب ليكون مادّة محكومة بالخَلق والوعي والأعصاب. ولد ليكون حظا ًطيباً وصدفة جميلة لا تعوض صدفة قابلة للازدهار وكذلك قابلة للانهيار.

أما الموسيقى البشرية فهي الصرخة الوحيدة في وجه القدر. الموسيقى خاصتنا موسيقى الكائنات الحية، الكائنات الكلاسيكية، هي الشيء الذي يشعرنا يقيناً بأننا نملكها بشكل كامل إلى أن ننتهي ونزول.

كاتب من سوريا مقيم في باريس



كراكوز وعواظ وكباب بكرز

عبدالرزاق دحنون

حكايتنا التي نرويها هنا يختلط فيها الفرح بالحزن خلطاً مبرحاً، هي مأساة النرجس وملهاة الفضة، تراجيديا من نوع مختلف، تراجيديا سورية، إن شئت قول ذلك. ملحمة من ملاحم العيش المشترك بين الثقافات والأمم. وقد تبتسم عندما أقول لك إنك قد تسمع في سوريا اللسان الآشوري والكلداني والآرامي والسرياني والأرمني والشركسي والتركماني والكردي والعبري والغجري والداغستاني والعربي. أنت لا تصدق ما أقوله أليس كذلك. ولكن هذه هي الحقيقة يا سيدي. سأعمل على تقريب وجهات النظر عن كيفية العيش المشترك لجميع هؤلاء في بلد واحد يعج بهذه الثقافات المختلفة. وأسألك هل أكلت ذات مرة طبق "كباب بكرز" من مطعم بيدروس "أبو أرتين" في جبل الأربعين بمدينة أريحا في الشمال السوري؟

لا تستغرب السؤال فصاحب هذا المطعم والفندق حكايته تنضح من هذا الوعاء المشترك الذي عاش فيه الشعب السوري زمناً مديداً تجاوز آلاف السنين. يكفي أن أقول لك إن بلدة أريحا صغيرة النزهة بمناخها وسكانها تجد في آثارها الباقية في سفح جبلها معابد من الحقب الوثنية الإغريقية والرومانية ومن الفترة المسيحية الرومانية والبيزنطية ومن حاضرها الإسلامي.

مع كل ما جرى ويجري في سوريا لا يمكن أن تُمحى ذاكرة المدن التي تتجسد في رائحة طعامها وأسواقها وبيوتها وحدائقها وانهارها وسكانها من بشر وحيوان وأشجار. رأيتُ من فترة فيلماً وثائقياً عن عائلات حلبية أرمنية تركت حلب نتيجة الحرب وتعيش اليوم في موطن أجدادها في "يريفان" عاصمة أرمينيا. ظهر من حديثهم على شاشة التلفاز أنهم يتوقون شوقاً للعودة إلى حلب في الشمال السوري. قلتُ يا سبحان الله على طبع البشر، أرمن هُجّروا من مسقط رأس أجدادهم في أرمينيا من أكثر من مئة عام، ثمَّ عادوا إليها نتيجة الحرب السورية، يريدون العودة من جديد إلى حلب الشهباء التي عاشوا فيها. هل كل هذا من تأثير الطبق الحلبي "كباب بكرز"؟

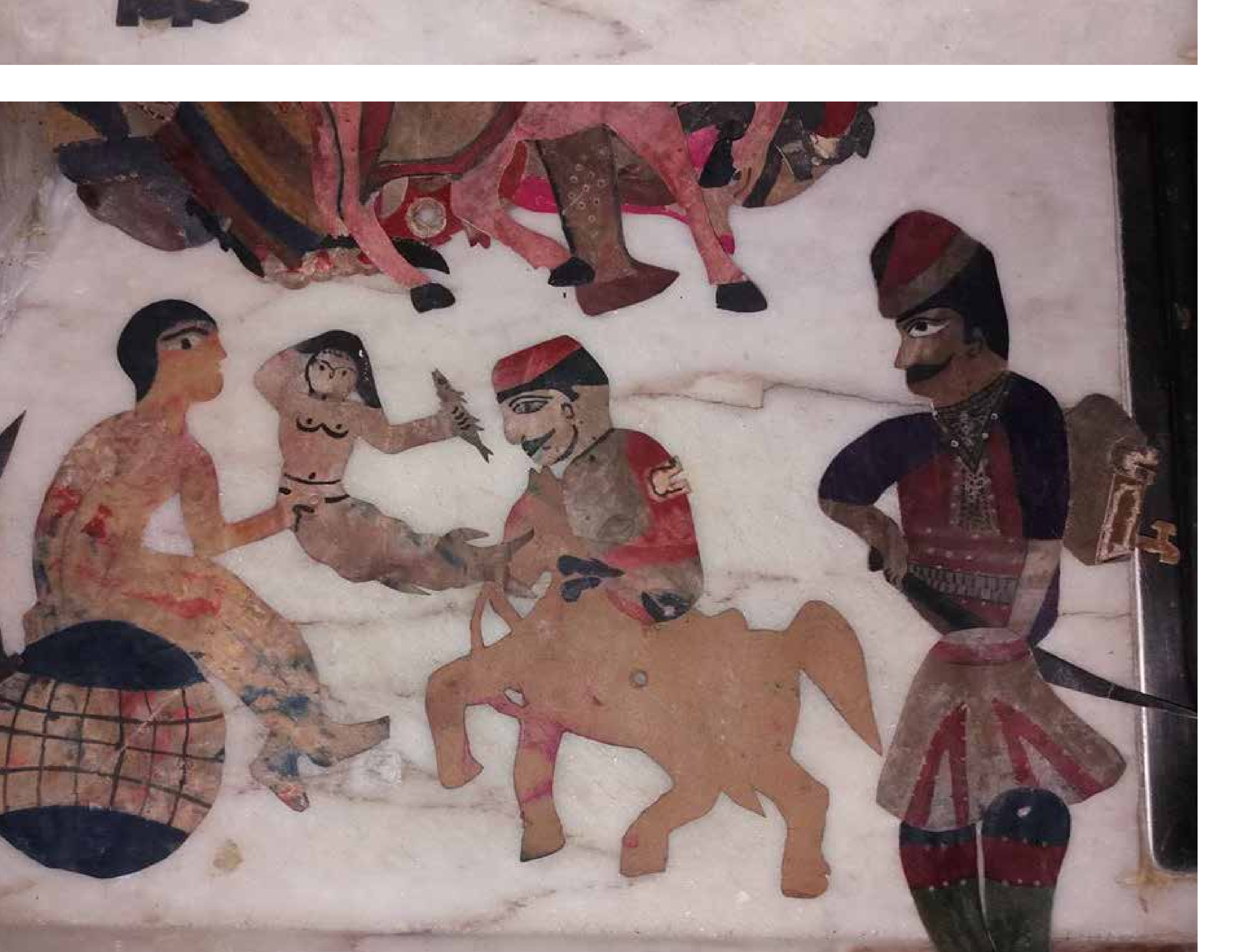
المهاجر الأرمني

كارثة بمعنى من المعاني، جعلت الشاب الأرمني أبكر كناجيان المولود في مدينة الرها أو أورفه التركية عام 1895 وهي مدينة كوزموبوليتية مأهولة عبر حقب تاريخية مديدة، يجمع أعزَّ ما يملك في مَجمع من الخشب، ولأن المستقبل لا يسكن أبداً بين جدران الماضي، اختار درب الرحيل عن مسقط رأسه والذي شهد موجة عاتية من الشغب، اقتحمت حشود من الناس الحيَّ الأرمني، وكان الرعب عظيماً، مئات وربما آلاف من القتلى. أحرق عدد لا يحصى من المنازل. وحين وجد أبكر كناجيان دقائق مناسبة للهرب، هرب حاملاً مَجمعه الخشبي ولم يعد إلى مسقط رأسه أبداً.

في تلك الأيام العصيبة من أيام حرب "السفر بلك" أو ما سُمّي فيما بعد بالحرب العالمية الأولى وصل الصراع بين الأتراك والأرمن إلى ذروته، وشهدت الفترة ما بين 1914 – 1918 أسوأ الحروب في تاريخ الإنسانية. الضعف العثماني والاحتلال الروسي لمناطق في الشرق العثماني والتدخل الأوروبي، كل ذلك صب في تحول التعصب العرقي والديني في شرق الأناضول إلى آلة دمار شامل حولت آلاف القرى إلى خراب، مع قتل مئات الآلاف على الجانبين التركي والأرمني ونزوح مئات الآلاف من الأرمن إلى مختلف دول العالم ومنها مدينة حلب في الشمال السوري التي وصل إليها أبكر كناجيان بعد رحلة شاقة مع زوجته وأطفاله.

صندوق الدمى

حافظت أسرة "أبكر" على الصندوق مغلقاً في مكان أمين وتوارثته أباً عن جد. عندما





توفي أبكر في حدود عام 1940 كان الصندوق أمانة في عنق ابنه أرتين وعندما أنجب أرتين ابنه بيدروس انتقلت الأمانة إليه. بيدروس هو أبو أرتين صاحب مطعم وفندق "أبو أرتين" في جبل أريحا المدينة العريقة التي تبعد عن مدينة إدلب في حدود العشرة كيلومترات في الشمال الغربي من سوريا، هذا المطعم الذي اشتهر عالمياً بتقديمه وجبة "كباب بكرز" الفريدة من نوعها بين أطباق الطعام. بعد وفاة أبو أرتين حمل ابنه الأكبر أرتين أمانة المطعم ومعها أمانة صندوق جده الأكبر "أبكر".

تدمّر المطعم والفندق في أريحا نتيجة الحرب السورية وسافر معظم أفراد العائلة خارج البلاد. قبع الصندوق في مكان ما من مدينة حلب القديمة بانتظار من يعيده للحياة. الحفيدة الجميلة سونا تاتويان عادت بعد اغتراب طويل تبحث عن صندوق جدها في مدينة حلب المنكوبة بالحرب السورية. كانت على علم بوجود الصندوق وكانت تعرف قصته ولكنها تسكن بعيدة عنه في الولايات المتحدة الأميركية وتأخذ جنسيتها وقد شعرت أن الوقت قد حان وربما لن تجد فرصة ثانية مناسبة كي تبحث عن موجودات الصندوق وتظهرها للعالم. الجد "أبكر" كان من صانعي دمى مسرح "كراكوز وعواظ" في منطقة الرها أو مدينة أورفا الحديثة، هذه الدمى الرقيقة التي تصنع من جلد الجمل الذي يعالج بمواد الدباغة حتى يصل مرحلة الشفافية بحيث يخترقه الضوء ثم تُرسم عليه شخصيات كراكوز وعواظ وتُقصّ على هيئة أشكال مختلفة من رجال ونساء وحيوانات وتُلوّن بألوان طبيعية يدوياً.

تتميّز هذه الدمى بوجود مفاصل مرنة متحركة، تجعلها تتحرك بسهولة بعد تعليقها بعصيّ خشبية لتقديم عروض مسرحية شعبية، كانت في حينها الفرجة الوحيد التي سبقت ظهور شاشة السينما. لا يوجد في العالم أجمع مجموعات باقية من هذه الدمى كما هي مجموعة "أبكر" في حسنها وجمال شخصياتها وألوانها.

إعادة اكتشاف

توجهت سونا عندما وصلت إلى مدينة حلب في الشمال السوري بعد غياب طويل إلى حارات مدينتها القديمة، ومرت في طريقها على مقام "مارجرجس الخضر" في باب النصر أحد أشهر أبواب حلب. أشعلت شمعة داعية الله كي يُساعدها في العثور على صندوق جدها الخشبي. تكللت عملية البحث مع المحامي الحلبي علاء السيد والمهتم بالتاريخ والآثار بالعثور على الصندوق الخشبي في حي الأرمن وفيه ما يزيد على مائة وخمسين قطعة سليمة تماماً من هذه الدمى الفريدة التي لا تقدّر بثمن. وقد قام المحامي علاء السيد بتوثيق هذه الدمى من خلال الصور وإخراجها إلى النور. حيث كانت دموع الفرح تسيل على وجه حفيدة صانها أبكر كناجيان وهي تخرج دمى جدها برفقة هذا المحامي الهمام من الصندوق الذي زاد عمره عن مئة عام لترى الضوء مجدداً، كانت تشعر أن جدها قد عاد مع كنزه العظيم إلى الحياة.

هذا الصندوق الذي تركه صاحبه "أبكر كناجيان" وحيداً حضر الحروب العالمية الأول والثانية وحضر الحرب السورية القائمة ما تزال، شاء الله أن يصون هذا الكنز من الحروب والآلاف من القذائف التي لم تخترقه، فهو ذاكرة أجيال تعاقبت على حمايته من قسوة الزمن وبطشه. توارثته هذه الأجيال أباً عن جد ليروي أخيراً حكاياته المرسومة الملونة.



ما بعد الحكاية

سيداتي سادتي انتهت حكاية صندوق أبكر كناجيان نهاية سعيدة ونحمد الله على ذلك. ولكن لن أدعكم تذهبون هكذا لا بد أن نُقدم لكم هدية تليق بهذه المناسبة وتعلق ذكراها في مخيلتكم، لذلك دعوني أُعلمكم طريقة عمل طبق "كباب بكرز" الذي كان يعمله بيدروس "أبو أرتين" في مطعمه في جبل الأربعين.

يُعدُّ طبق لحمة بكرز أو كما يُطلق عليه أيضاً "كباب بكرز" من أندر مأكولات المطبخ الحلبي وجزءاً من تراث المدينة العريق التي تتميز به. وتشتهر حلب بمطبخها الشهي وتفنّن أهلها في صنع الأطعمة لاسيما الكباب والكبب والمحاشي. فأنت لن تجد في مكان آخر من العالم من يأكل مثلاً الكبة مع السفرجل إلا في حلب. حتى أصبح أهل حلب مضرب المثل "حلب أمُّ المحاشي والكبب".

ويختلف البعض في أصل طبق "كباب بكرز" كونه يُصنع أيضاً في بلدة أريحا في محافظة إدلب، وكون هذه البلدة تشتهر بزراعة الكرز. كما أن اللمسة الفنية والحرفية العالية لأهالي هذه المنطقة في صناعة الأطباق وعصير الكرز تجعلها مقصداً لكثير من أبناء المحافظات لتذوّقها. حلبيّة كانت أم ريحاوية، فإن اللحمة بكرز هي من أطيب المأكولات السوريّة التي ستتذوّقها في حياتك وسيبقى طعمها يُرافقك دهراً مديداً.

مكوّنات طبق كباب بكرز أبسط ممّا نتصور حيث يلزمك كيلو لحم غنم كباب. 2 كيلو غرام من كرز الوشنة الحامض. والكرز له أصناف كثيرة منها ما يُسمى في مدينة أريحا وعموم الشمال السوري "وشنة" وهي كلمة تركية تُقال للكرز الحامض سمعتها من فم الباعة في بازارات مدينة إزمير على شاطئ بحر إيجة. نصف كوب من السكر، بصلة مفرومة، ربع ملعقة من القرفة، ربع ملعقة من البهارات، بقدونس.

يُكوَّر اللحم المفروم ناعماً بعد تتبيله على شكل كرات كباب صغيرة متساوية الحجم بقدر الإمكان بحجم حبّة الجوز تقريباً. ثمَّ تُقلى بالزيت على نار هادئة حتى تنضج. أو تشوى على فحم الحطب كما يشوى الكباب. يُنزع بذر حبات الكرز الحامض ثمَّ تُعصر يدوياً في مصفاة. ضمن نفس الوعاء الذي قمنا باستخدامه أثناء طهي اللحم، نضع القليل من الزيت الإضافي فوقه ونضيف له البصل. نضع الوعاء على نار متوسطة، ونقوم بتحريك البصل حتى يتغيّر لونه وينضج. نُضيف عصير الكرز الحامض والسكر والملح والقرفة. ونترك الخليط يغلي حتى يصبح قوامه غليظاً متماسكاً وفي هذه اللحظة الحاسمة نُضيف كرات الكباب إلى صلصة الكرز ونترك المجموع يغلي حتى تتشرّب كرات اللحم ما يكفيها من صلصة الكرز الحامض. نقوم بتقطيع الخبز السوري على شكل مثلثات، ونقوم بترتيبه في صحن التقديم بشكل دائري. نسكب كرات اللحم فوق الخبز، ومن ثمّ نصبّ صلصة الكرز. نزين الطبق بالبقدونس المفروم والصنوبر المقلي والقرفة. وصحتين وعافية.

كاتب من سوريا



حوار

شي شي ران

الرسم والكلمات

شي شي ران شاعرة ورسامة معاصرة من مقاطعة خبي في الصين، تخرجت في كلية الفنون الجميلة وشاركت لوحاتها في الكثير من المعارض. عضو في اتحاد الكتاب الصينيين، وصدر لها العديد من المجموعات الشعرية مثل "وحدها العتمة تغمر الروح"، "التجول في شوارع الصين"، "شجرة الكاكي"، و"يوميات ملابس الحداد". وحصدت العديد من الجوائز الشعرية الرفيعة، وتُرجمت أعمالها إلى اللغات الانكليزية والفرنسية والرومانية والسويدية والعربية، ولغات أخرى.

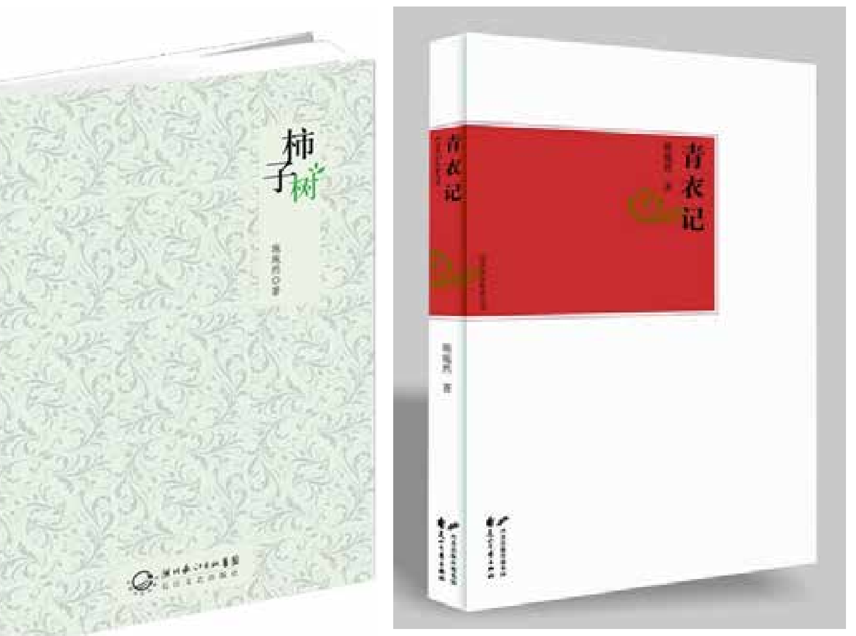
في هذا الحوار معها نتعرف على هموم وأفكار وتطلعات شاعرة تمكنت من خلال نتاجها الشعري المميز في فترة قصيرة جدا من وضع اسمها على خارطة أفضل الشاعرات والشعراء المعاصرين في الصين.

الجديد: عادة ما تكون مرحلة الطفولة العالم الأكثر تأثيرا في حياة الشاعر. كيف كانت طفولتك؟ وما هي العوامل التي أثرت في نشأتك؟

شي شي ران: ولدت في سبعينات القرن الماضي في بلدة صغيرة صوب الشمال. ومن المنظور العالمي في الوقت الراهن، يمكن القول بأنني عشت في فترة زمنية خاصة تتسم بالانغلاق والتحفظ بعض الشيء، وفقر المعرفة وعدم توافر المعلومات. ولقد شعرت بهذا الانغلاق، أو ذلك التحفظ، عندما كانت عائلتي وأصدقائي بمثابة العالم المكتمل في عيني خلال مرحلة الطفولة. يبدو أن الأمر يشبه على نحو مّا ما ذكره الفيلسوف الفرنسي روسو من أن الطفولة هي "مرحلة استرخاء الفهم والإدراك". وسرعان ما لاحت تباشير الإصلاح والانفتاح في الثمانينات داخل الصين. الذكريات الحلوة المرتبطة بتلك الفترة لم تبرح ذاكرتي؛ ما زلت أذكر معطف أبي العسكري في الشتاء، وعلبة الطعام الحديدية وهو يحملها معه إلى العمل، وعندما اصطحبني إلى مطعم الوحدة بعد أن تقاضى أول راتب شهري، يومها تناولت قطع اللحم المشوية الصغيرة، وأذكر كيف كنت أجلس خلفه على الدراجة، وأمسك بحلوى القرع، مثل هذه التفصيلات ساهمت في نسج خيوط ذكريات الطفولة البعيدة. مرة اصطاد أبي عصفورًا صغيرًا وأعطاه لي، حتى الآن ما زلت أستشعر الدفء والرقة في راحة يديّ. هناك الكثير من تفاصيل تلك الحياة اليومية، لكنها للأسف، عادة ما تفرّ من باب الذاكرة. كل تلك الأشياء اللطيفة كانت تكفي لكي تمنحني طفولة هنيئة، إلى أن جاء ذلك اليوم، عندما تعرض أبي فجأةً لحادث سير وفارق الحياة، ورحل معه كل الحب الذي كان يمنحني إياه، عندها أدركت أن هذا العالم غير مكتمل. أمي امرأة لطيفة وحازمة في آن، تهوى الأدب والأوبرا الكلاسيكية، ودائمًا ما كانت تصطحبني لحضور عروض الأوبرا، ورغم أنها تولي عناية كبيرة بهذين الأمرين، إلا أنها كانت متحفظة في حديثها مع الآخرين، ولم تسمح لي بالخروج والاحتكاك بالغير، فقد ذاقت مرارة الغدر في تلك الحقبة، وكانت ترجو ألا أخوض مثل تلك التجارب الأليمة التي خبرتها، وأن أبتعد عن كل ما هو غير واقعي، وأقترب من أشخاص أكثر واقعية. ولدت أمي في عائلة عريقة؛ فجدتها وكبار العائلة ينحدرون من عائلة وانغ من سلالة تشينغ، وهذا يعني أن لديها قواعد وآدابا في السير والجلوس، وقد تأثرت بكل ما كانت تراه وتسمعه من حولها. وبعد أن عانت تقلبات الدهر، صارت تتوخى الحذر وتحتاط لكل شيء. من هنا بدأت تتشكل اهتمامات الطفولة لديّ، وتأصلت وترسخت في وجداني، وباتت أساسًا لحياتي، فأضحى الأدب والفن رفيقا روحي، حتى أنني أشعر في بعض الأحيان أنني أعيش حياة أمي.







هوية الشاعر

الجديد: ليس بالضرورة أن يكون نظم الشعر لفترات طويلة بالنسبة إلى الشخص دليلا على بزوغ نجم شاعر جديد. من وجهة نظرك كيف نعرّف الشاعر الحقيقي؟

شي شي ران: لا شك أن ليس كل من نظم الشعر يكون شاعرًا، فهذا أمر مفروغ منه. الشعر يعبّر عن طموح الشاعر وفكره. ومنذ تطور الشعر الحديث، من استعادة كلمات الماضي وصولًا إلى سرد الحاضر، نتلمس أن اللغة تميل إلى التحول من الصور المزخرفة إلى لغة منطوقة مباشرة، يمكن التعبير عنها بطرق شتى، وفي قوالب شعرية مختلفة. وعلى الرغم من ذلك، فإننا وسط هذا الكم الهائل من بحور القصائد يتسنى لنا التمييز بين الشعر الذي يقبع خلفه شاعرٌ عظيمٌ، والشعر الذي يقبع خلفه مجرد شاعر هاوٍ. وبالإضافة إلى بنية القصيدة والمهارات اللغوية، والزخرفة اللفظية والصنعة الشعرية، فإن المعيار الأساسي لتقييم جودة القصيدة هو الأفكار المستقلة والرؤى الذاتية للشاعر. وهنا يتحتم علينا تقدير الشاعر الذي فض مكنون مشاعره، وأفرغ الشحنات العاطفية الزاخرة، ووجّه انتباهه إلى فئة أكبر من الجماهير، وأولى عناية بمصير الإنسانية والمجتمع البشري.

برهان الشعر

الجديد: في جانب منه، الشعر تجسيد لأفكار الشاعر، وتعبير عن مشاعر وانفعالات قوية، وتجارب حياتية لتحقيق توازن نفسي داخلي. ما هي موضوعات نتاجك الشعري؟ وما الذي منحك الشعر إياه خلال سنوات من الكتابة؟

شي شي ران: تتنوع موضوعات قصائدي؛ فمنذ وقت مبكر وأنا أولي اهتمامًا بالتعبير عن الحب ومشاعر الأبوة والأمومة، والموضوعات التاريخية والتعبير عن المشاعر الإنسانية، حتى بلغت مرحلة أخرى من الاستكشاف وتأمل الأشياء المادية في العالم من حولي، ثم تبعتها تسجيلات لأسفاري ورحلاتي عبر بلدان العالم. الشعر بالنسبة إليّ محاولة ترميم ذاتي، وليس فقط دعما روحيا للذات، أو سبرا لأغوار النفس البشرية والغوص داخل العالم الداخلي، أو مجرد سلوى للنفس المتعبة، لكن في الوقت ذاته، هو مراقبة وتسجيل مبصر لصورة العالم الخارجي، وواقع يجسد العالم الموضوعي وانعكاسه في أعماق القلب. الشعر هو برهان ساطع على أنني ما زلت على قيد الحياة.

الكلاسيكي والطليعي

الجديد: يختلف الشعراء في ما بينهم، ولكل شاعر سمة خاصة تميزه عن الآخر. ما طبيعة الاختلاف بينك وبين غيرك من الشعراء الصينيين؟ كيف يمكن الحديث عن سمات عالمك الشعري الخاص؟

شي شي ران: أبدى بعض الشعراء والنقاد رأيهم في أعمالي الشعرية ورأوا أن شعري يجمع بين "النزعة الكلاسيكية" و"البعد الطليعي"، مثل الشاعر شي تشوان، والناقد شي مينغ. ومن ثم عرفت أن ثمة اختلافا بيني وبين غيري من الشعراء. أشعر أن النزعة الطليعية قيمة هامة في شعر الشاعر؛ فهي لا تنطوي على أفكار الشاعر ومشاعره فحسب، بل تعبر عما يفصح عنه الشعر من شعور بمسؤولية اجتماعية معينة، وأن هذه تسهم في تشكل الهيكل البنائي والدعامة الأساسية للقصيدة. أما النزعة الكلاسيكية فثمة علاقة تجمع بينها وبين نشأتي وتكويني؛ أنا أهوى الرسم، وأوبرا كونكو وأوبرا بكين، وأعشق البنايات العتيقة الأثرية، وغيرها من أشكال الفنون الكلاسيكية الأخرى.

ولادة القصيدة

الجديد: لحظة ولادة القصيدة لحظة عسيرة، وتختلف فرصة كل قصيدة عن الأخرى. في بعض الأوقات تأتي القصيدة في لحظة مباغتة، تطوف اللحظة الشعرية وتحلق وتزوغ إلى أن يقبض الشاعر عليها ويمسك بخيوطها. كيف تولد القصيدة لديك؟ وهل تجدين صعوبة في اختيار عناوين القصائد؟

شي شي ران: ولادة القصيدة أشبه بثمرة فاكهة تنمو على غصن الشجرة. قبل أن تزهر الثمرة لا بد للشجرة أن تضرب بجذورها عميقًا في الأرض، وتمتص أشعة الشمس، وتتنفس الهواء وتتغذى من التربة. وما ترغب التعبير عنه القصيدة إنما يتأتى من تجارب حياتية متراكمة ولا يأتي من فراغ، فهي بذرة مدفونة، عن قصد أو دون قصد في قلب الشاعر، وتنتظر الوقت المناسب حتى تنمو وتترعرع. الشاعر هو تلك الشجرة التي تزهر فوق غصونها ثمرات الفاكهة.

لا أجد صعوبة في اختيار عناوين القصائد. أوليس الأصعب هو كيفية الولوج إلى عمق القصيدة؟ ومن خلال تجربتي، عناوين القصائد تنساب أمامي مثل ماء دافق.

> **أبدأ بالكتابة على دفتر الملاحظات، ثم أنقلها إلى الحاسوب، ثم تتكرر عملية التحرير مرات عدة**

الجديد: شاعت قصيدة النثر التي تخلو من الوزن والتفعيلة. فما رأيك بقصيدة النثر؟ وهل أنت مع تصنيفها تحت مسمّى الشعر؟

شي شي ران: بالمقارنة مع القوالب الأدبية الأخرى، أرى أن مواطن سحر الشعر إنما تكمن في تكثيف المعاني واختزال الصياغة، وليس في الإسهاب؛ في تكثيف المشاعر وتجسيد الفكرة في لحظات وكلمات مكثفة وموجزة، من دون الحاجة إلى الإطناب حتى لا يفقد الشعر سحره. وعلى أيّ حال، أنا لا أولي اهتمامًا بقصيدة النثر.

الشعر باق

الجديد: يقول أغلب النقاد إننا نحيا في عصر الرواية، فبعد غزو التكنولوجيا لم تعد هناك حاجة للشعر والمحسنات البديعية والزخرفة اللفظية؟ هل تشعرين أن الشعر فقد قيمته في مواجهة الأجناس الأدبية الأخرى؟

شي شي ران: من قال هذا؟ هناك فئة من الشعراء وقراء الشعر ما زالت تحافظ على قيمة الشعر، وعلى الرغم من أن النسبة ليست كبيرة، لكن معايير قيمة الأشياء ليست معايير كمية؛ في بعض الأحيان نقطة الضوء الصغيرة تكون شديدة القوة والتركيز. ومن الصعب المقارنة بين الشعر في قدرته على التعبير عن مخزون المشاعر وتفريغ الشحنات العاطفية والإنسانية، وما يحققه من عزاء للنفس وتنفيس عن المشاعر حبيسة الصدور التي لا تجد سبيلا لاستيعابها بواسطة الأجناس الأدبية الأخرى، ومن هذا المنطلق، لن يندثر الشعر إلى الأبد.

أمي وأبي

الجديد: مغامرة الشاعر هي خلاصة تجارب حياتية وإنسانية عاشها شكلت وجدانه، وألهبت مشاعره حتى صار لديه فيض من المشاعر. ما هي التجارب الذاتية والإنسانية التي عشتها وكان لها أثر كبير في تشكيل عالمك الشعري وإبداعك الأدبي؟

شي شي ران: إذا خضنا في هذا الأمر تفسيرًا وتحليلًا، فستكون أمي هي أكثر شخصية مؤثرة في حياتي؛ وكان الأثر بالغًا في أمور كثيرة، مثل حساسيتها المرهفة نحو العالم، وإدراكها العالي، وشخصيتها





التي تحمل المتناقضات ما بين القوة والمثابرة والوداعة. وقد ألقى حادث وفاة أبي البذرة الأولى داخلي، ودفعني بشكل مباشر إلى كتابة الشعر، وقد ألهمني كثيرًا وشحنني بفيض من المشاعر، وفجّر داخلي طاقات إبداعية كبيرة.

شعور بالفخر

الجديد: تاريخ الشعر الصيني حافل بأسماء لامعة تبوأت مكانة مرموقة فيه، وشكلت معايير لتقييم الشعر. من هو الشاعر الذي تأثرت به؟ وأسهم في تشكل عالمك الشعري الخاص؟

شي شي ران: حينما نشرت مجموعتي الشعرية في عام 2016 "وحدها العتمة تغمر الروح"، طلبت من ثلاثة من الشعراء المقربين إلى قلبي كتابة كلمة على غلاف الديوان، وحينما صدرت الدواوين الأخرى كتب هؤلاء الشعراء قراءات ومراجعات، وقد أفادت القراءات بأن الدواوين تحمل فكرًا رفيع المستوى وإنجازًا أدبيًا كبيرًا، وكان لهذا التقييم بالغ الأثرّ في مساري الإبداعي (على الرغم من أن العالم الشعري الذاتي تشكل لديّ من أشياء خاصة، إلى جانب المطالعة الدائمة والفكر المتواصل) إني لأشعر بفخر كبير، لكوني أقف جنبًا إلى جنب مع نخبة ممتازة من الشعراء وفي الزمن نفسه. وأعني بهم: شي تشوان، يانغ كه، وانغ جيا شين، يي جيان، بان وي.

الجديد: وقت الكتابة أكثر أوقات الكاتب والشاعر متعة وخصوصية. ما هي طقوس الكتابة لديك؟

شي شي ران: أكتب في لحظات هدوء النفس وسكينة القلب. أبدأ بالكتابة على دفتر الملاحظات، ثم أنقلها إلى الحاسوب، ثم تتكرر عملية التحرير مرات عدة حتى أصل إلى المسودة النهائية. طقوسي بسيطة وليست معقدة.

الشعر النسوي

الجديد: ما هي مشروعاتك الأدبية القادمة؟

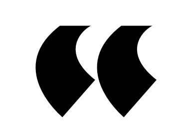
شي شي ران: صدر لي حتى الآن أربعة دواوين شعرية هي: "شجرة الكاكي"، "التجول في شوارع الصين"، " يوميات ملابس الحداد"، و"وحدها العتمة تغمر الروح". وقد حصل الديوان الأول "شجرة الكاكي" على الجائزة التشجيعية في الأدب في مقاطعة خبي، ثم حصد العديد من الجوائز الشعرية الرفيعة الأخرى. بعدها كتبت مجموعة قصائد، لكنني في الوقت الحالي أتأنى بعض الشيء في نشر ديوان خامس، أنتظر حتى يتوافر لديّ القدر الكافي من القصائد التي أرضى عنها تمام الرضا. مؤخرًا حررت "مختارات من الشعر النسائي الصيني"، وضم فريق التحرير عشر من أشهر الشاعرات الصينيات المعاصرات. وكما تعلمين أنه - حتى على المستوى العالمي - ما زالت مسألة اضطهاد المرأة تمثل قضية هامة لا يمكن تجاهلها. وكم أتمنى تأسيس منصة للشاعرات الصينيات وللمختارات الشعرية النسوية، لاختيار الشاعرات الصينيات وإبراز الإنجازات الشعرية السنوية لأفضل الشاعرات المعاصرات. وقد نشرت لي دار تشجيانغ منذ عام 2017 حتى 2019، وما زال التعاون قائمًا بيننا حتى الوقت الراهن.

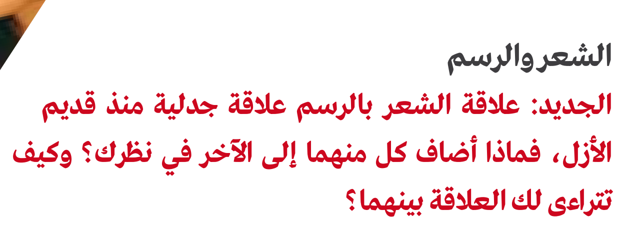
الجديد: عادة هناك بعض القصائد التي تكون الأقرب إلى نفس الشاعر من غيرها، ربما يرجع هذا لظروف كتابتها أو الحالة المزاجية التي رافقت نظمه لها. دعيني أسألك ما هي أحب القصائد إلى قلبك؟

شي شي ران: أحب كل قصيدة نظمتها. فقد نشرت العديد من القصائد، وأدرج الكثير منها ضمن مختارات شعرية عديدة، وهناك الكثير مما تداوله الآخرون، لكن ما أقره أنا "وحدها العتمة تغمر الروح"، و"مذكرات التطهير"، و"يوميات شرب الشاي"، و"السير في الأرض"، و"أسير دومًا في شوارع بلادي"، و"أتوق إلى مشاهدة الغروب معك على بحر إيجه"، و"العالم"، و"خارج الشرفة"، وقصائد أخرى.



> **ما زالت مسألة اضطهاد المرأة تمثل قضية هامة لا يمكن تجاهلها. وكم أتمنى تأسيس منصة للشاعرات الصينيات**





الشعر والرسم

الجديد: علاقة الشعر بالرسم علاقة جدلية منذ قديم الأزل، فماذا أضاف كل منهما إلى الآخر في نظرك؟ وكيف تتراءى لك العلاقة بينهما؟

شي شي ران: لم يكن الشعراء الرسامون قليلين منذ العصور القديمة، على سبيل المثال: وانغ وي رائد الرسم الأدبي الصيني والشاعر العظيم، ثم جاء من بعده سو شي، ما يوان، تانغ يين، تشو يينغ، دونغ تشي تشانغ، تشو دا، وغيرهم من الشعراء الرسامين. وقد حملت أعمالهم سمة فنية واضحة وهي" بين سطور الشعر ألوان وصور، وبين ألوان اللوحات أبياتٌ من الشعر ". ويمكن إلقاء نظرة على تجربة الشاعر الكاريبي ديريك والكوت البارع في الشعر والرسم على حد سواء، ونأخذ مجموعته الشعرية الأخيرة "طائر البلشون" خير مثال على ذلك، فيتسنى لنا رؤية إحساس الرسم العالي في كل قصيدة من قصائد الديوان. كما أن مهارة الرسم تدفع الشاعر لإيلاء المزيد من الاهتمام بالبنية الكلية للقصيدة أثناء الكتابة، والكلمات التي بين السطور تحتوي على صور عفوية، تضاعف من موضوعية والقصائد حساسيتها. قصائدي تحمل هذه السمة الفنية، أذكر على سبيل المثال "أتوق إلى مشاهدة الغروب معك على بحر إيجه"، و"أسير دومًا في شوارع بلادي"، والقصيدة التي ترجمتها أنت إلى العربية "علمنا الموت"، و"العزلة" وغيرها من القصائد الأخرى. ولا شك أن طريقة نظر الرسام إلى الأشياء وحساسيته الخاصة للألوان تؤثران على أسلوبه الشعري ولغته التي يستخدم.

الجديد: عادة ما يتأثر الرسام ببعض المدارس الفنية، مثل المدرسة الكلاسيكية والرمزية والانطوائية والسريالية وغيرها من المدارس، وفي بعض الأحيان يمزج بين أكثر من مدرسة. ما هي المدرسة التعبيرية التي تأثرت بها وتتجلى في أعمالك؟

شي شي ران: ترتكز أعمالي الفنية على



رسم الأشخاص، وليس الرسم التقليدي للأشخاص، لكن تتجلى بعض الأساليب التعبيرية في لوحات غربية عصرية الطراز، مع الحفاظ على الفرشاة التقليدية في الرسم الصيني التقليدي، والتي تعبّر عن الجمال وقيم ومُثُل أحملها داخلي. الرسم هو ترياق الآلام التي نتجت عن استغراق طويل وقت نظم الشعر.

شاعرة ورسامة

الجديد: ما هو تصورك عن مهنتك إذا ما كنت شاعرة أو رسامة؟

شي شي ران: عملي كشاعرة ورسامة ليس أمرًا من قبيل المصادفة، بل أشعر أنه أمر طبيعي. يخالجني على الدوام شعورٌ أنه مهما اشتغلت من مهن، في النهاية سأسلك درب الشعر حتى أصبح شاعرة ورسامة. فلا سبيل للمرء للفرار من قدره!

الجديد: ما هي لوحتك الأولى؟ وهل تتذكرين لمن أهديتها؟

شي شي ران: أولى لوحاتي رسمتها في سن مبكرة بعد مشاهدة فيلم "زواج الجنية" لفتاة من العصور القديمة ترتدي تنورة منفوشة، وكانت من بنات أفكاري بعد رؤية صورة الجنية. وقد علقتها أمي على الحائط في بيتنا.

الجديد: اللوحة الفنية تعبر عن حكاية من خلال الألوان والمشاعر التي تفيض بها، وهي انعكاس لصورة أخرى لا يعلمها إلا الرسام صاحبها. فهل لوحاتك انعكاس لذاتك وشخصيتك؟

شي شي ران: تعبّر لوحاتي وقصائدي عن أفكار معينة، ونزعات جمالية خاصة، وكما يقال، الشعر والرسم يشبهان الإنسان إلى حد كبير. وحتى الآن عجزت عن تجسيد كل التعقيدات والتناقضات التي أحملها داخلي.

أجرت الحوار وترجمته من الصينية:
ميرا أحمد

مترجمة وكاتبة وباحثة في الشؤون الصينية









أزاندا يعقوب

خمس قصائد

شى شى ران

أتمنى رؤية الغروب معك على بحر إيجه

نعم، تمامًا هكذا
ضع يدك اليسرى حول خصري
فأنت تعلم أنني أود أن أمنحك كل ما عندي
أصابعك المحكمة على عظم جسدي
مثل موج يطغى ويطغى
في بحر إيجه
أنت الحقيقة

وأنت السراب
غمامات السماء تحلق فوق وجه البحر
وعند اللقاء مشاعر تفور وتمور
مثل نبيذ تركي مركز
في لحظة ما، سينفجر
أحبك
أكرهك
وبين حبي وكرهي
ضاع كل شيء
ضاع كل ما كان
اغفر لي
هواك في طي الفؤاد
وأهجرك وأمعن في البعاد
وسط الشمس الجريحة
النازفة بالدماء على أركان السماء
قفز حوت البحر
وغاص ثانية في فم البحر
واحتجب في حفرة سوداء
فرحة غائبة
هي وحدة متأصلة
سكنت القلب
سكنت في عمق القلب.

الحب

هو قطة جامحة
وديعة ورقيقة
تغريك أن تضمها بين ذراعيك
ثم تفرّ من بين ذراعيك هاربة
وتخدشك
وتترك لك ندبة غائرة
تحيا أبد الدهر
الحب نيران مشتعلة
ملفوفة في ورقة مزخرفة
ومن فرط حرارة ملتهبة
لتصميم الورقة أفسدت
وهو بشيء لا يبالي
ونهاية حتمية
لحريق قد شب
تاركًا رماد مشتعل
لكل الخيوط بيني وبينك قد مزقت
في موعد محدد
تتناول طعامك
وفي ساعة من ساعات اليوم تغفو
لكن لعمرك ما نسيت
ونيران الشوق في قلبك ما خبت
وألسنة الحريق تعلو وتعلو.

البحيرة الغربية

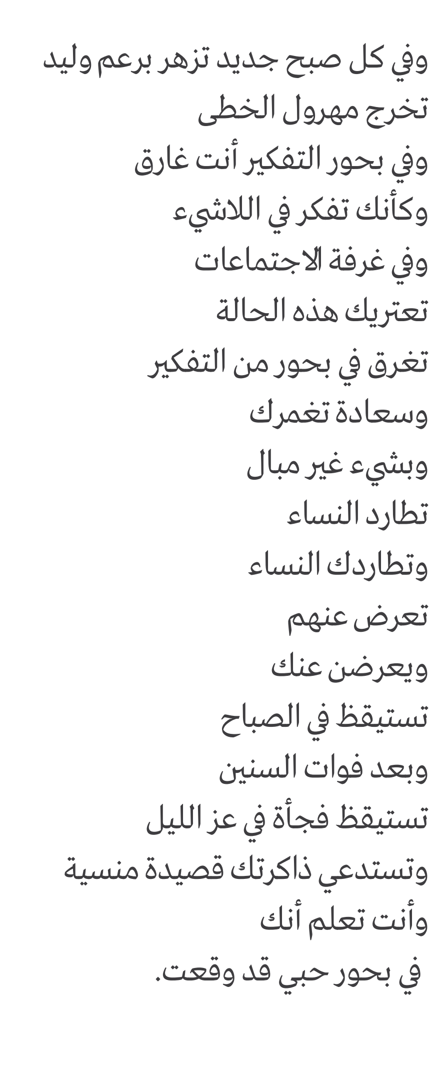
ما زلت أذكر لقاءنا الأول
ومطر السماء على رؤوسنا يسقط
وفي غمازات خديك
سمك صغير يسبح
التقينا
وتحدثنا
وتعانقنا
مثل خيوط مطر رفيعة
تحيك ماء البحيرة
فيا لك من مشهد ساحر!
غاب رماد العالم
واستتر في جوف البحيرة
ولم يبق سوى عاشقين
يتناجيان بكلام الغرام
يتعانقان في شوق وهيام
أرى البحيرة في لون الياقوت
فقط، عندما أحبك
وعندما أكف عن حبك
تراها عيناي شاحبة رمادية.

أحببتني

تقود سيارتك وتشغل المذياع
وتستمع إلى مقطوعة حزينة
ثم تغير المؤشر إلى موسيقى الروك
فتلك الكلمات الحزينة ما سمعت
تحمل الفواكه وتعود إلى البيت
وفي أدب جمّ تلقى تحية على جارك العجوز
وتحدثه قائلًا الجو لطيف جدًا
في الصباح الباكر تصحو
وتقرأ الشعر الكلاسيكي
وعندما يأتي المساء لا تذوق طعم النوم
استطالت شجرة الكافور خارج الشرفة



شي شي ران



وفي كل صبح جديد تزهر برعم وليد
تخرج مهرول الخطى
وفي بحور التفكير أنت غارق
وكأنك تفكر في اللاشيء
وفي غرفة الاجتماعات
تعتريك هذه الحالة
تغرق في بحور من التفكير
وسعادة تغمرك
وبشيء غير مبال
تطارد النساء
وتطاردك النساء
تعرض عنهم
ويعرضن عنك
تستيقظ في الصباح
وبعد فوات السنين
تستيقظ فجأة في عز الليل
وتستدعي ذاكرتك قصيدة منسية
وأنت تعلم أنك
في بحور حبي قد وقعت.

تحيات العام الجديد

إلى أبي
زهرات الأوركيد سكنت البيت
ولارتعاشة الأوراق رأيت
ومن تعاويذ كتاب بوذا تلوت
لأصرف أشباح هامت في البيت
خارج الشرفة شخص يضع ألعاب نارية
ورائحة الكبريت تمتزج بندف الثلج وتفوح
وتدوّي على قارعة السماء
مثل صوت الأجراس الأولى للعام الجديد
إلى طعم السعادة العتيق أتلهف
تلك التي غمرتني أنا وأنت
في 1976
أمسكت بيدي الصغيرة وجذبتني
إلى الثلوج المندوفة
فضحكت وجلست
وجذبتني مرة أخرى
فانزلقت وسط كومات الثلج
رحت أنا وأنت نزيح كومات الثلج البيضاء
من فوق الأرض
حتى انكشفت تعاريج الأرض
علّمتني كيف أصنع لعبة الحلزون الطائر
وعلّمتنى كيف أخط الكلمات
ولعمري ما خطيت لك رسالة
أبي، منذ أربعين عامًا ما عدت أراك
منذ أربعين عامًا وأنت سكنت هناك
هناك تحت الثرى
والآن أحب ابني مثلما أحببتني يا أبي
في سنين عمر مضت
صوت الألعاب النارية
ما زال يدوي في كبد السماء
والآن صرنا في عام 2020
وثلوج السماء تسقط وتسقط
وبقصاصات الورق الحمراء
عن الأعين قد احتجبت
وقطعة ثلج تسقط تلو القطعة
ندفة
ندفتين
ندفات
هي تحيات العام الجديد
ترسلها لي
ولك بالمثل يا أبي أرسلها
أرسلها تحت الثرى.

2020-1-1

ترجمة: ميرا أحمد



ملف

أدب مهجر أم أدب منفى

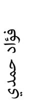
كيف نعرّف المهجرية العربية الثانية وقد اتسعت لتشمل مبدعين ومفكرين من شتى المستويات والمرجعيات والمشارب والجنسيات العربية، هل ما زال في وسعنا الحديث عن "أدباء مهجر وأدب مهجري"؟ هل ما زال في وسعنا أن نطلق المصطلح الأول نفسه على نتاجات حملة الأقلام ومعهم الفنانون والمبدعون في مجالات السينما والمسرح والتشكيل وغيرها من الفنون الصادرة اليوم عن جمهرة عربية كبيرة من المبدعين المهاجرين والمنفيين؟ أم أن جسد الظاهرة اتسع واختلف وتعددت أوجهه وضاق عليه المصطلح، وبات واجباً علينا أن نبتكر مصطلحا جديداً لنطلقه على إبداعات أدبية وفكرية وفنية لها سمات جديدة تتعلق بمنتجين جدد هم بالضرورة مختلفون اختلافا كبيراً هم وعصرهم عن أولئك الذين أهدونا المهجرية الأولى على مدار النصف الأول من القرن العشرين.

ملف "الجديد" للتفكر في هذا الظاهرة وأسئلتها. وهو بمثابة دعوة مفتوحة للكتاب والمفكرين العرب للمساهمة في إثراء النقاش.

قلم التحرير

أعد الملف

يسرى اركيلة ويسرى الجنابي





ملف

المهجرية الجديدة

تساؤلات المصطلح والدلالة

حاتم الصكّر

يحمل التساؤل عن المهجر والمهجرية الجديدة في طياته كثيراً من الإجابات في العادة. فكل تساؤل عن المهجرية يعيد التراتب الجيلي لأدباء المهجر في تدفقهم المتتابع عبر السنوات. وهو ما يشكّل أبرز ملامح الظاهرة المهجرية العربية في مجال الأدب.

لا بد أولاً من تقليب وجوه المصطلح الممكنة: فالمهجر اختيار تقدم به المهاجرون من الجيل الأول أنفسهم، وإن كانت ثمة ضغوط اقتصادية وأمنية تحكمت في اختيارهم. وقد أتاحت الظروف التي أحاطت بهم في المهجر أن يلتمّوا في تجمعات تعكس التشارك الأسلوبي والموضوعي. وهو ما نراه في كثير من كتاباتهم. وقد ظلت لهم صلات بأوطانهم، وعاد بعضهم إليها بشكل نهائي. وكان اندماجهم الثقافي في مجتمعاتهم الجديدة ضعيفاً باستثناءات قليلة. كما يمثل الحنين للأوطان ثيمة أخرى لها مكانة موضوعية في أدبهم، كونه شعرياً في المقام الأول، ويتسع بطبيعته لمثل تلك المواجد والأشواق.

وقد ترك المهجر لمسة تجديدية تبينت في كتاباتهم، ووصل أثرها إلى المشرق. ومثال ذلك كتاب ميخائيل نعيمة "الغربال" الذي تحمس له العقاد في فترة مشاركته في تصدر جماعة "الديوان"، والهجوم الحاد على تقليدية شوقي ومدرسته. وكذلك ما تركه نظام القصيدة المهجرية من أثر في ظهور ما عرف بالشعر الحر في الكتابة الأربعينية العراقية ثم العربية.

ويبدو أن مصطلح "المهجر" ومفهومه أقل إيلاماً في تصوير الحالة من مصطلح "المنفى" الذي تلاه. وهو إجباري يجد المرء نفسه مرغماً على اتخاذه مقراً، وقد تداوله أدباء شردتهم السياسة في أوطانهم. ولعل عبدالوهاب البياتي هو من أشاع هذا المصطلح بديوانه المبكر "أشعار في المنفى" عام 1957 لأنه كتبه في أمكنة كانت منافيَ بالنسبة إليه.

وتشتد الدلالات السياسية التي يحملها المصطلح بارتفاع وتيرة الأحداث المدوية التي أرغمت الكثير من الكتاب والفنانين على الهروب من أوطانهم. وتظل لمصطلح "المنفى" في التلقي معاني الكفاح والبطولة بجانب المأساة التي يصورها المنفيون بفقدهم أمكنتهم في أوطانهم وابتعادهم القسري عنها. وقد اختفى من لائحة اهتمام شعراء المنافي العرب ما كان يشغل المهجريين من هجاء الأمكنة الجديدة وتصوير قسوتها. وهو ما تجلى خاصة في كتابات أمين الريحاني وقصائده..

ويظل الشعر هو الوعاء المناسب لرصد حالة المنفى والمنفيين. وقد امتد لأجيال لاحقة، فيكتب محمود درويش قصيدته المبكرة الشهيرة "رسالة من المنفى" التي واصل فيها أدبيات المنفيين المتداولة؛ كالتساؤل عن قيمة الإنسان بلا وطن.. وعيشه غريباً أو مهاجراً، جامعاً بذلك ثلاث حالات ممكنة هي المنفى والمهجر والمغترَب، لعدم تدقيقه في المصطلح، أو لأنه لا يعنيه في برنامج نصه، وما كان يعبر عنه ظرفياً من عناء فقدان الفلسطيني وطنه، وتشرده في الأماكن المتباعدة.

ويظل المنفيّ كالمهاجر يفصل بين إقامته الجسدية والإقامة الروحية أو الـ"هنا" والـ"هناك". يقول سركون بولص مبيناً ما يفاجئ المغترب "إذا بنا هنا نعيش، لكننا نحيا هناك" راصدا الهوة بين فِعلي العيش والحياة، كجبران الباحث رمزياً عن "نايه" في "نأيه" عن الغاب وضجيج عالمه الجديد، وأمين الريحاني الذي يصوغ الثنائية بالقول "في لبنان روحي، وفي نيويورك بدني".

ومصطلح "المغترَب" تداوله الكتّاب تعبيراً عن إقامتهم بعيداً عن أوطانهم دون


فؤاد حمدي

تحميل المصطلح أيّ حمولة أو دلالة سياسية، حتى في حالة الذين اضطرتهم إلى التغرّب الأنظمةُ المتعسفةُ في أوطانهم، والدكتاتوريات العسكرية وحروبها المجانية المجنونة.

ولهذا المصطلح جذور في التراث العربي، كحديث التوحيدي عن الغربة الغريبة التي تحصل في الوطن قرينة الفقر. ونصيحة أبي تمام "فاغتربْ تتجدد" وحديث المتنبي عن نفسه: تغرّبَ لا مستعظماً غير نفسه... وقبلهم نداء امرئ القيس الملخَّص بأن "كل غريب للغريب نسيبُ". لكن الفلسفة تضيف للمصطلح تصريفاً آخر هو الاغتراب الذي يلازم الفرد لحالة نفسية وجودية تحصل من المفارقة الحاصلة بين المكان وبينه، وربما هي ذات مرجعية ثقافية تنخلق بالتأمل العميق في إشارات المكان وانعكاساتها على السلوك والتفكير.

يرى تودوروف في كتابه "نحن والآخرون" أن المنفي ذو شخصية تشبه المهاجر من حيث إقامته في بلد ليس بلده. لكنه كالمغترب يتجنب التمثل، وخلافاً للمغترب لا يبحث المنفي عن تجديد تجربته وزيادة حدّة الغربة، ولا يهتم خصوصاً بالشعب الذي يعيش بين أفراده، بل يهتم بحياته الخاصة وبشعبه. إنه غريب نهائي لا مؤقت.

ذلك التحديد النظري يفيد في حالة مقايسة الشخصيات العربية الثلاث أيضاً: المهاجر والمنفي والغريب. ويلزم أن نقترح دراسة نصية لتفوهات كل من هؤلاء الثلاثة لقياس مدى صدقية التشخيص الذي جاء به تودوروف من دراسة تاريخ الفكر الفرنسي، ومن تجربته كمهاجر ومغترب، ومنفي أيضاً بحكم هروبه إلى فرنسا من بلد خاضع للسلطة الستالينية كما يقول.

وحريّ بنا أن نضيف مصطلحاً آخر استجد بعد تفاقم الهجرة الجماعية الواسعة في العقود الأخيرة، وبفعل الحروب المتتالية في المنطقة العربية وهو مصطلح "الملجأ" الذي يستخدم للدلالة على مكان الشخص غالباً، وهو اللاجئ الذي جاءت به أقدار وطنه هرباً من الموت في التجنيد الإجباري أو العوز والضيق، ليسكن بمساعدة إنسانية ستترك أثرها فيه. وهو كالمنفي لا يقاوم مهجره، ولا يهجوه، أو يتوقع عودته لوطنه؛ لأنه كما يعبّر بعض اللاجئين قد أحرق سفن عودته وارتضى هذه الإقامة.

وتحت هذا المصطلح وما توسع عنه من مفهوم ينضوي جيل من الكتاب والشعراء والفنانين الذين استقدمتهم برامج التوطين واللجوء الإنسانية، ورمت بهم في محيط ثقافي ومجتمعي جديد، سوف تتباين صلاتهم به، لكنهم يجتمعون في مسألة اعتباره موطناً جديداً يمنحهم الأمن والسلام المفتقدَيْن في بلدانهم. ولكنه يحمل كالمهجر والمنفى سمة الصعوبة في الاندماج به. وتبدو المسألة الثقافية وجانبها اللغوي من أكثر معضلات الاندماج الثقافي المطلوب، والتفاعل بالإفادة من الثقافة الأخرى التي اتصل بها بعض اللاجئين بالقراءة قبل وصولهم إلى منابعها. لكنهم لم يتمكنوا في الأعم من احتواء اللسان الجديد والكلام الأدبي والفني بواسطته. في حالات نادرة يقوم بعض هؤلاء بالبروز والتفوق، ولكن ليس لدرجة خلق مثال من المهجر الأول كجبران ونعيمة ولا الثاني كإدوارد سعيد. إنهم منبتّون عن الثقافة الأولى لكنهم متمسكون بصفة اللاجئ، وملتمّون حول بعضهم كجاليات سيعضد عزلتها التكتل الذي هو مظهر للعزلة، حتى في الأنشطة الثقافية والفنية، فضلاً عن تواصل التجربة بالنسبة إلى من جاء منهم بتجربته الأدبية أو الفنية قبل اللجوء.

وكالغريب يلاحظ اللاجئ المفارقة اللسانية والاجتماعية. لكن وسائط الاتصال الحديثة

فؤاد حمدي

ستموضعه خارج محيطه الثاني الذي سيكون وطنه البديل، ولكن بالتمسك بالوطن الأول.

هنا نجد -في الشعر خاصة- تشبثاً يماثل الطبيعة التي تُمسك كائناتها بتربتها ومقاومتها للنقل أو الغرس في تربة جديدة. ستقوم الصحافة الأدبية المتخصصة ومنصات التواصل الاجتماعي ودور النشر بإعادته إلى نسغ شجرته القديمة. وهنا سيبحث في تراث وطنه مادام حاضره لا يسعفه للتشبث. سنقر في أدبيات اللجوء عودةً لأبطال أو رموز تراثية يراها الشاعر مثلاً في ماضي وطنه وحضاراته الكبرى.

في قصائد ديوانه "مرتقى الأنفاس" يؤكد أمجد ناصر شعرياً ما قاله عن غرناطة نثريا، ولكن بشطحات الصورة الشعرية وفضاء المخيلة حين يقول:

"غرناطة العربية: خفقة الروح، أغنية الزوال الخالدة، رمانة الحلم التي انخرطت حباتها المكتنزة من الحب والسماحة حبةً حبة".

وقد توفر الشاعر على مواد ومفردات تسمح له بملامسة الموضوع ذاتياً، فجعله موضوعه "هو"، فكانت الأندلس "أندلسه"، وزفرات الأندلسيين الأخيرة بعد ضياعها زفراته هو أيضاً.

ويكتب الشاعر العراقي المغترب عدنان محسن من باريس التي أقام فيها مائة وعشرين رسالة شعرية لجدّه غوديا حاكم لكش السومرية في ديوانه "رسائل إلى غوديا"، ويخاطبه بكونه العراقي المتأمل ما بين يديه المضمومتين حول جسده جالساً في تمثاله في أرض بعيدة غريبة في متحف باريسي، يعاني كالشاعر في المكان ذاته مجلوبا من زمنه السحيق ومكانه الأبعد. ويريه مفارقات عصره بسخرية ويشكو له ما يعانيه.

ويذهب صلاح فائق في قصيدته "كلكامش يتطلع إلى شعبه في التلفزيون" إلى استحضار كلكامش بقناع فني محكم؛ لنرى من خلاله شعبه "مبعثراً، قتيلاً، جريحاً في أروقةِ مستشفيات، وعلى جسور" وقد نسي ماضيه، وهرب نهراه. ومن جيل ثالث من اللاجئين المغتربين نعثر على نص طويل لصلاح حسن "الخروج من أور" يسرد فيه الدمار القديم في أرض سومر، وما جرى لشعبها من شتات، وتضغط عليه هذه الواقعة التاريخية فيخرج على زمنية نصه، ولا يلتزم بتسلسله الخطّي، وينتقل إلى سرد ما جرى لبغداد زمن الدكتاتورية في الماضي القريب، فصارت أرضها في خراب الحرب أرضاً محترقة "لشعب يتلاشى" وصارت بيوتها "قبوراً تمشي" و"شعب أور يتلاشى في المنافي" التي لا تقدم حلاً لأنها ليست الجنة المتخيلة.

وهذا ما يُسقِطه الشعراء خاصة على مكانهم الجديد من خسائر ماضيهم ومراراته.. كما جعلوه "مكاناً" اضطرارياً يبعدهم عن المكان الأول الذي ظل له حضوره في وعيهم. وقد شاعت لدى الجيل الوسيط من المهاجرين بدوافع شتى هجاء المكان الجديد، فيكتمل رفضهم للمكان القديم برفضهم للمكان الجديد. ويذكّرون عبر هذه الثيمة بأسلافهم المهجريين الأوائل. فمن "على جسر بروكلين" اكتشف الريحاني رغم انبهاره بالعالم الجديد أن نيويورك مدينة قاسية، رغم جمالها، لا تحفل بأحلام شعرائها، واكتشف خلف غطاء الحرية، ما أسماه "العبودية الجديدة"، معيداً ما قاله ويتمان في مقاربته الثانية للمدينة حين أعلن خيبة أمله في كتابه "آفاق ديمقراطية" عام 1871، فلم تعد نيويورك هي كما في مرحلة "أوراق العشب"، "أعظم قصيدة.. وأن عبقريتها في أناسها العاديين، وأنها خلاصة البشرية" فهو يصفها بأنها "أرض زائفة.. أدبها يمثل روح العجرفة والازدراء.... وتفوح منها رائحة اللؤم واللصوصية... وهي جسد عظيم ولكن بروح هزيلة أو بدون روح..".

أما أدونيس فكان يعيد لاحقاً ببلاغته ولغته المميزة هجاء ويتمان ولوركا وأمين الريحاني لنيويورك حين يكتب قصيدته "قبر من أجل نيويورك" ويصف المدينة بأنها "امرأة من القش، والسرير يتأرجح بين الفراغ والفراغ"، ويخاطبها بالقول "ثلجك يحمل الليل، ليلك يحمل الناس كالخفافيش الميتة. كل جدار فيك مقبرة، كل نهارٍ حفّار أسود، يحمل رغيفاً أسود صحناً أسود، ويخطط بها تاريخ البيت الأبيض"، مذكّراً بقول أمين الريحاني مخاطباً المدينة "نهر من الكهرباء، على ضفتيه جبال من الرخام، وغابات من الحديد. هذا جمالك".

ومن جيل لاحق نقرأ لشاعر مهاجر هو نوري الجراح قوله عن الجمال الذي يجسده رمز الجوكندا أنه ليس إلا وليد "عرق الأكتاف المتزاحمة، من زبد القطيع المائج في الأنفاق"، ويرى في مكانه على الجزيرة -المقصود قبرص حيث أقام لفترة- "عصافير في ثنايا القرميد أشبه ما تكون بالفئران..".

وعند ذلك لا بد من النكوص والعودة إلى المكان المهجور..

فكما
للنوافذ المحطمة ذكرياتها عن العاصفة:
سوف نتذكر
الخفقات التي سقطت من قلوبنا
ونحن نحلم بالأجنحة.

ويمكن مقارنة ذلك بوصف الريحاني لأشجار كاليفورنيا بأنها "جماد هائل لا سرّ فيه ولا معنى. هي عظيمة قديمة ولكنها ملساء بكماء عقيمة لا قصة لها ولا تاريخ. لم يعثر في ظلها نبي ولا تغزل بها شاعر.. أما شجر الأرز.. ففيه غير الظاهر من الضخامة والعظمة، فيه غير المادة..."، فقد هجا أشجار المهجر واستعاد جمال أرز لبنان، كما فعل الجراح حين تذكر خفقات قلبه وهي تسقط في حلم قديم بالأجنحة للتحليق بعيداً.

وفي قصيدة سركون بولص "حانة الكلب في شارع الملوك" يتحدث عن حانة في شارع يرمز إلى الطريق التي سلكها كهنة المكسيك إلى أديرتهم المقدسة، فيشعر كما يقول في تقديم قصيدته "إنه وجد سر أميركا أخيراً. حانة الكلب عل طريق الملوك! والملوك هنا يُقصد بهم ملوك الروح..، ذلك المعنى الجديد المتأرجح بين الكلبية والقداسة، بين حضارتين متضاربتين، عالمين بينهما فروقات شنيعة كتلك التي بين أميركا الشمالية والجنوبية، أو بين الغرب والشرق".

لقد كتب سركون بولص هذه القصيدة بعد حوالي ست سنوات من إقامته في أميركا، وبالقدر الذي كان يلتقط فيه الجزئيات اليومية للمكان الأميركي، كان يوغل في روح المكان ليقرأ تعارضاته.. بين الملوكية والكلبية أي القداسة والضّعة، وحيث تجد الروح مبرراً لتوقها وأشواقها و حنينها.

وكخلاصة نقول لقد تعددت مَهاجر اليوم قارّياً، ولم يعد بالإمكان الحديث عن مناخ جنوبي وآخر شمالي، فالمهاجرون الجدد وصلوا إلى دول آسيوية قصيّة وأخرى أفريقية.. ولكن الجديد في الحالة المعاصرة هو التواصل الشديد الذي منحته وسائط الاتصال بالأوطان وثقافاتها. وأعني بذلك حضور المهاجرين أنشطة بلدانهم وجوارها، ومساهمتهم عبر الصحافة العربية ودور النشر في الخارج. وقد كان لذلك انعكاسان رئيسان في كتابة الخارج، فقد خفَّ عامل الحنين العاطفي السطحي المبالغ فيه من جهة، وعاد المهاجرون إلى مواقعهم في ثقافة بلدانهم. واضمحلّت والحال هذه اشتراطات الاندماج الثقافي، وظل قليلاً عدد المثقفين المنخرطين في الخارج لغوياً وثقافيا. ولم يكتب كثير من الجيل المهاجر بعد الحروب العربية الأخيرة بلغات بلدان الهجرة؛ لأنهم لم يجدوا لذلك حاجة كبيرة. واكتفى بعضهم بترجمة أعماله لتلك اللغات. ولكن لم يظهر كما هو معروف مثقف كإدوارد سعيد مؤثر نظرياً وعملياً في ثقافة بلدان الهجرة وسياقاتها الفكرية.

وانعدم لذلك عنصر هجاء المكان الجديد لأنه غير حاضر في برنامج المهاجر كمكان أصيل وبديل إلا جسدياً. فيما اقتربت كتابات المهاجرين من هموم مواطنيهم في الداخل، وشاركوا كتاب الداخل وفنانيه اهتماماتهم وأساليبهم.

لقد عانت الثقافة العراقية على سبيل المثال بعد حرب الخليج الأولى وما قبلها من انشطار الظاهرة الثقافية إلى داخل وخارج، وكانا يتبادلان الاتهام الشائع. الداخل متهم بالخضوع لخطاب الدكتاتورية وثقافتها والخارج متهم بالتخلي عن الوطن وثقافته. ولكن سقوط النظام السابق فتح الحدود بين الداخل والخارج. وصار للثقافة موضع واحد رغم ما استجد من ظروف فرضها الاحتلال واختلال الإدارات السياسية التي توالت على السلطة.

لا أستطيع اعتبار المهجرية الأولى مرجعاً أكيداً للمقايسة والمقارنة واستجلاء العلاقة بين ماضي الظاهرة الجديدة وحاضرها، فأنا أعد المهجرية والمهجر والهجرة والمُهاجر ظاهرة واحدة سواء أحدثت في الثلث الأول من القرن العشرين أو في الربع الأخير من القرن العشرين والعقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين. أما التبدلات في "شكل" الصلة بمكان المهجر وروحه وضرائبه وامتيازاته، وتمثُّلها عميقا ثم التعبير عنها، فما هي إلا تجسيدات وتحققات لجدل التقليد والتجديد الذي شهده الشعر العربي كله منذ النهضة أو بدايات العصر العربي الحديث.

كما تجب الإشارة إلى أن السرد -وإن تأخر في تمثل الظاهرة المهجرية وتمثيلها بسبب طبيعة السرد المتأنية والبعيدة عن الانفعال الفوري بالحدث- فهو يقدم نماذج تصلح لاستنتاج ما يثار حول الظاهرة المهجرية من حيث موضوعاته وأساليبه وشخصياته وأحداثه ووقائعه. فقد عاد السرديون المهاجرون بأشكال الهجرة واللجوء والاغتراب إلى ماضي أوطانهم أو ربطوا بينها وبين حاضرهم، وتأملوا وقائع بلدانهم رغم طمأنينتهم الاجتماعية، ولم يقطعوا صلتهم باشتراطات السرد العربي وأحياناً تراثه القديم والأعمال الخالدة فيه؛ مثل ألف ليلة وليلة وحكايات الشطار أو الرحالة والمتصوفة وسواهم..

ويمكن أن تشمل دراسة لاحقة نماذج كثيرة لتمثل المهجر السردي للمكان الجديد وهموم الإنسان داخله..

ناقد من العراق مقيم في الولايات المتحدة



هجرات الأدب

عندما تصير هويّات الكتابة بلا رسوّ

عبداللطيف الوراري

عبر التاريخ الثقافي كان ثمة على الدوام حيّزٌ محفوظ لأدب المنفى بتعبيراته المتنوعة والنوعيّة، من عصر إلى آخر، ومن تجربة إلى أخرى، ذاتية وجمعيّة. فأدب المنفى قديم في الآداب الإنسانية، ويتجلّى حضوره في ثيمات الاستبعاد والخروج والهجرة القسريّة، ويتخذ من لحظة النبذ والابتعاد القسري علامةً فاصلةً في تاريخ الفرد والجماعة، باعتبارها لحظة انتقالٍ نفسيٍّ- زمنيّ تتمّ من وإلى المكان المهجور إليه؛ ومن ثمّة، تنطوي على شرخ في سيرة الفرد مثلما في تاريخ الجماعة. وهذه اللحظة الانتقاليّة، بكل تجلّياتها وأشواقها الممكنة، كانت في معظمها تستدعي سؤال الكينونة ومعنى الوجود، في سياقٍ لا يشي إلّا بالاغتراب والحنين والشعور بالانفصال. لكنّ حضوره اليوم قد طغى أكثر من ذي قبل، باعتبار "عبور الحدود" الرمزيّة والمادّية الذي يتصاعد، وتجارب الهجرات والآلام والمصائر المجهولة التي تترتّب عنه هجرةً أو نفيًا أو لجوءًا، حتّى أصبح ثيمة غالبة في عصرٍ قياميٍّ متحول.

لم يسلم الأدب العربي، عبر تاريخه الطويل، من تجربة المنفى الأدبي؛ فقد شعر الكثير من شعرائه وكتّابه بطعم الاغتراب والبعد عن الوطن، واشتاقوا إلى الأمكنة التي هجروها، لسبب قاهرٍ على الأرجح. تجسّدت معاناة هذه التجربة في صيغٍ كتابيّة متنوّعة، بدءاً من طلليّات الشاعر الجاهلي، ومرورًا بكتّاب وشعراء ذاقوا النفي حنظلًا وكتبوا عنه، ولعلّ أشهر هؤلاء أبوحيان التوحيدي ودعبل بن علي الخزاعي وأبوفراس الحمداني والمتنبي وأبوتمام وابن عبدالسلام الخشني وابن زيدون والمعتمد بن عباد، إلى أحمد شوقي وسامي البارودي وعلال الفاسي وطه حسين وتوفيق الحكيم في العصر الحديث. لكن يبقى المهجر اللبناني إلى أميركا أو "الأندلس الجديدة" بتعبيرهم، في الربع الأوّل من القرن العشرين، هو الأبرز في ذاكرة هذا الأدب.

أزمنة الهجرة والرماد

بوسعنا اليوم أن ننظر إلى المنفى، كما يرى منظّرو ما بعد الدراسات الاستعمارية، في اتّجاهين مختلفين: منفىً مفروض وآخر اختياري، مُميِّزين بين المنفى والاغتراب، فالأول مفروض، حيث لا يستطيع المنفيُّ العودة إلى وطنه الأم حتى لو رغب في ذلك، أما الثاني فهو اختياري نشأ نتيجة رغبة المرء في مغادرة وطنه لأيّ سبب من الأسباب. ومن الصعب اليوم أنْ نضع تخطيطًا لمعنى المنفى ضمن هذه الظروف المعقَّدة من عمليات النزوح والشتات والاغتراب والاقتلاع والتشريد والنفي من جهة، ومن مسارات الرحيل الطوعي أو الهجرة بحثًا عن الحرية أو الرغبة في الرقيّ بأوضاع العيش من جهة ثانية. لذلك، يحتفظ معنى المنفى بطبيعته المعقّدة، ويستوعب معنيي الهجرة والاغتراب معًا: الهجرة حين يجري السعي إلى المنفى وتفضيل الإقامة فيه اختياريًّا -خارج الوطن- والاغتراب حين يُنظر إليه بوصفه حالة من الشعور بالعزلة والإبعاد اضطراريًّا -داخل الوطن وخارجه في آن-. وبالنتيجة، من الصعب أيضًا أن نميّز بين الثلاثة، لأنّ هذا التمييز ليس دقيقًا كما يجب؛ فثمة تداخلٌ ومساحاتٌ رماديّةٌ تصل ما بين المنفى والاغتراب، ثمّ بين ذينك وبين الهجرة حالًا ومآلًا.

وفي هذه الحالات جميعها، يمثّل المنفى واقعًا انتقاليًّا يتمُّ بالقوّة أو بالفعل، عندما يعني الانتقال من الأليف والمعلوم إلى الغريب والمجهول، ويعني مواجهة الكائن الإنساني لمصيره في حضرة رعب الوجود وقسريّته، وبالتالي ننتقل في الحديث عن المنفى من كونه واقعًا مستجدًّا إلى كونه تجربة إشكالية تقذف بالذات المنفية والمُطارَدة في أتون أسئلة المصير والهويّة الملغزة.

للمنفى، إذن، أسماء كثيرة ووجهان، داخليّ وخارجيّ. داخلي هو غُربَة المرء عن مجتمعه وثقافته بسبب سلطة مستبدّة، فيصير داخل الوطن تعريفًا حادًّا للمنفى. وخارجيّ هو انفصال المرء عن مكانه الأول وعن جغرافيته العاطفية وفضائه المرجعي. وإذا كان الأوّل يجد متنفس مدلولاته في الاغتراب بما هو شرخ في كينونة الذات، فإنّ الثاني يستتبع واقع الهجرة إلى المكان الغريب حيث الانقطاع عن الفضاء المرجعيّ ما يولِّد لدى الذات الفردية رَفْضًا على الأجناب بين الـ"هنا" والـ"هناك" كما تعكسه كتاباتها وتعبّر عنه.

من مهجرٍ إلى آخر، كان الكُتّاب العرب يكابدون مختلف حالات النفي، القسرية منها والاختيارية. والاغتراب عن الوطن لا يعدو كونه إحدى هذه الحالات، بل ربما صحّ القول إنه في الغالب أهون هذه

أسعد فرزات

الحالات، أي أخفّها وطأةً. وبسبب من الأوضاع المعقّدة التي عاشتها مجتمعاتنا العربية، والتحدّيات المصيرية التي واجهتها سنين عددًا في الداخل والخارج، تعدّدت وتنوّعت مفاهيم "النفي" و"المنفى" لدى الكاتب العربي الذي وجد نفسه حائرًا بين الشكوى من المنفى وبين التغنّي به، ونَهْبًا بين منافيه الداخلية ومنافيه الخارجية.

وقد شاع الكلام كثيرًا حول المنفى ومفاهيمه في الأدب العربي الحديث والمعاصر إلى أن أصبح دالًا عليه وعلى هويّاته المتحولة، بل عامل عافية بالنسبة إلى تجديده والتمرد على قوالبه وأشكاله باستمرار.

بيد أنّ "أدب المنفى" يثير إشكالين: أوّلًا، أنّه ليس نوعًا أدبيًا بالمعنى الدقيق، بقدر ما هو أدبٌ موضوعاتيٌ يلازمه حدثٌ مهمٌ ألا وهو النفي، سواء كان إجباريًا أو اختياريًا. ويغطّي أدب المنفى كل الأجناس الأدبية المعروفة من شعر ورواية وقصة قصيرة وملحمة ومسرحية، وأحيانًا يتجاوز المتعارف عليه من الأنواع الأدبية الرفيعة، ليُقدَّم في شكل يوميات أو شهادات أو سير ذاتية وغيريّة. وثانيًا، أنّ مفهومه مُلتبس وفضفاض وغير قارّ، يختفي وسرعان ما يظهر مجدّدًا في حُلّة مغايرة تتلوّن بألوان العصر وظلاله السياسية والسوسيو-الثقافية، وتبعًا للسياق التاريخي والمعرفي الذي ظهر أو أُنْتِج فيه.

هل هي مهجريّة جديدة؟

بغضّ النظر عن المُسمّيات التي أطلقها دارسو أدب المهجر الجديد، ورفض بعضهم لمُسمّى «أدب المهجر» بسبب من تغيُّر الحساسيّات ورؤى الكتابة، وتغيُّر الظروف الراهنة عن الظروف التي رافقت ولادة أدب المهجر، مُفضّلين عنه مُسمّى «أدب الاغتراب» أو «أدب المنفى»، إلّا أنّنا آثرنا أن نأخذ بمصطلح «أدب المهجر»، لأنّه يتّسع لأدب المنفى، ويشتمل حتّى على معاني الغربة والنفي والحنين إلى الوطن والاغتراب بالمعنى الوجودي، وهي المعاني التي ظلّت ملازمة له، والموتيفات التي وسمته وأرخت عليه أبعادًا وتأويلات متنوعة.

إذا كان مصطلح "أدب المهجر" ليس متداولًا إلا في كتب التاريخ الثقافي والأدبي، إلّا أنّه لم يتراجع، بل هو في اطّرادٍ مستمرّ غيّر حتى في الوعي بمدلول المهجر نفسه، في سياقٍ مُعَوْلم تأثّرت به طريقتنا في التفكير والتأويل؛ فلم يعد المهجر مهجرًا بالمعنى القديم، ولا هو ذلك المكان الذي تقلّ احتمالات عودة من يذهب إليه، مثلما لم يعد الأديب المهجريّ بمنأى عن مجريات الأحداث في بلده الأمّ. وهو ما يدفع بقوة مفهوم "الحضور الغياب" كما طرحه هيدجر وليفيناس ودريدا، إلى حقل الدراسات الأدبية المقارنة؛ حيث إن الإنسان والكلمات والأشياء تحضر في الغياب، وتغيب في الحضور. ويقترح جورج شتاينر أطروحة ثاقبة مفادها أن أدب المهجر يمثل جنسًا قائمًا بذاته بين الأجناس الأدبية في القرن العشرين، عصر اللاجئين، وهو أدب كتبه المنفيّون، وعن المنفيين. يقول إدوارد سعيد "يبدو صحيحًا أن أولئك الذين يبدعون الفن في حضارة شبه بربرية جعلت الكثيرين بلا وطن، لا بدّ أن يكونوا هم أنفسهم شعراء مشرّدين ومترحّلين عبر حدود اللغة، شذّاذًا متحفظين نوستالجيين في غير أوانهم عمدًا" (إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى، ت. ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، 2004، ص234).

يُعاد اليوم طرح السؤال المتعلّق بأدب المهجر، بقوّة وداخل تفسيرات خصبة وحادّة. وصار دارسوه يتحدثون عما أسموه بـ«المهجرية الجديدة» في الأدب العربي، بعد أن هاجر الكثير من الأدباء والكتّاب بلادهم إلى دول وفضاءات وعوالم جديدة في أوروبا وأميركا الشمالية وأستراليا، بسبب عوامل سياسية واجتماعية ضاغطة (الدكتاتورية، الحروب، غياب الحرية، التهديد بالقتل، البحث عن فرص العمل..).

وقد تأثّر هؤلاء بالثقافة والمحيط الاجتماعي الجديدين مما وسم كتاباتهم الشعرية والنثرية في مجملها بسماتٍ خاصّة وجديرة بالانتباه. لكن صيغة السؤال تبدو مختلفة هذه المرّة، فالبحث عن سمات وخصائص في نصوص هؤلاء المهاجرين الجدد، قد لا يتأتى بالقدر نفسه من السهولة والوضوح اللذين استطاع بهما دارسو الأدب تحديد سمات أدب المهجر الذي نشأ في بدايات القرن العشرين.

لقد تغيّر "أدب المهجر" العربي، وتجدّدت ظاهرة المهجريّة بصورة لافتة، وتعدّدت المهاجر، بدايةً من الربع الأخير من القرن العشرين وإلى اليوم. ولقد ترتّب عن هذه الأوضاع المستجدّة ما نلمسه من ثراءٍ نوعيّ وكمّي في الحالات والمآلات التي استقرّت عليها وضعيّة المهجر الجديدة، وهي تتدرّج من سكون اللحظة وحيادها إلى المأساوية المكثّفة، مرورًا بأشكالٍ من التغرُّب ونبرة الاحتجاج والإحساس بسؤال الوجود والكينونة لم يكن يعرفها ويرقى إليها وعي رعيل المهجريّين الأول. وفي خضمّ ذلك، انخرط المئات من الأدباء في الكتابة باللغة العربية أو باللُّغات الأجنبية (الفرنسية، الإنكليزية، الألمانية، الهولندية، الإسبانية وسواها)، وقد امتزجت في كتاباتهم هموم أوطانهم بالواقع الذي يحيونه في الدول المضيفة، وتوحي تجاربهم في الغربة بذكريات طفولتهم ونشأتهم الأولى على نحو ما يُشكّل هويات فنّهم وتصوُّرهم للمتخيل المهجري العابر للحدود.

أدب المغاربة

من جملة الآداب التي طبعتها ظاهرة المهجريّة الجديدة بقوّة، هناك الأدب المغربي المكتوب بالعربية أو بغيرها من اللغات الأجنبية. فبالنظر إلى الموقع الجغرافي الاستثنائي للمغرب، فقد كانت الهجرة بالنسبة إلى أبنائه أفقًا للترحال والكتابة، والمغامرة كذلك. ولم يعدم الأدب المغربي، من عصر إلى عصر، مهجريّيه من الشعراء والكتاب والرحالة. وكان هؤلاء يهاجرون، في بداية الأمر، إلى المشرق لأسبابٍ ترتبط بالعصر نفسه، منها الحجّ أو الرحلة والاستكشاف أو العمل المهني والسياسي ومتابعة الدراسة. ابتداءً من ابن بطّوطة المهاجر الأكبر إلى حفدته السنادبة ممّن عاشوا أجواء الحياة الثقافية في تلك البلاد لفترةٍ، وتأثّروا بها، وقد كتب معظمهم عنها في رواياتٍ وسير ومذكّرات وشهادات (عبدالكريم غلاب، محمد برادة، رشيد يحياوي، محمد أنقار، محمد لفتح... إلخ).

ولم يعرف أدباء المغرب خلال مغترباتهم "مهجرهم الأدبيّ" إلّا في بحر السبعينات من القرن الماضي، ولا سيما أولئك الذين هاجروا أو نفوا إلى فرنسا، بعد أن تعلّموا لغتها في المغرب زمن الحماية، فاحتضنهم الوسط الثقافي هناك. ولعلّ أشهر هؤلاء هم إدريس الشرايبي، محمد خيرالدين، الطاهر بن جلون وعبد اللطيف اللعبي. ومعظمهم كان يكتب في سياق ثُقْل ثقافي وسوسيوتاريخي ضاغط كانت ترهنه، باستمرار، العلاقة الاستعمارية بين فرنسا والمغرب. وإذا كان هذا الرعيل الأول من كتّاب المهجر المغاربة يعاني من تلك العلاقة المتوترة مع لغة الآخر المُستعمِر، مُتحوِّطًا من أن تستدرجه إلى مواقعه الفكرية والسياسية، فإنّ هناك جيلًا جديدًا هاجر إلى فرنسا أو نشأ في فضاءاتها أو ولد بها، بدا مختلفًا يكتب مُتحرّرًا من عقدة المستعمر الأجنبي، وأصبحت الفرنسية بالنسبة إليه أداةً تعبيريّةً للبوح وارتياد الحرية. ولقد خلق هذا الجيل المتكوّن من حساسيّات ورؤى متعارضة بين الشعر والسرد (ليلى السليماني، نصرالدين بوشقيف، محمد حمودان، ماحي بنبين، محمد العمراوي، سهام بوهلال، عبدالله الطايع، سليم الجاي وغيرهم)، حراكًا حقيقيًّا ومتناميًا في أوساط المهاجرين والمشهد الثقافي الفرنسي على السواء. وفي فرنسا كذلك، هناك من المهجريّين من جاء إليها بعدما درس في أرض الوطن وناضل داخله، وقلبه مشغوفٌ بالعربية يكتب بها ويبدع فيها (محمد المزديوي، حورية عبدالواحد، عبدالله كرمون، محمد ميلود غرافي، المعطي قبال، فريدة العاطفي، علي أفيلال، مارية زكي، نجاة ياسين، حنان درقاوي، جمال بدومة، عبدالإله الصالحي، احساين بنزبير، جمال خيري، نجاة الكاضي، غادة الإغزاوي، هشام ناجح وغيرهم).

وقد تعدّدت اليوم المهاجر المغربية في أوربا وخارجها (كندا، الولايات المتحدة الأميركية...)، وبات هناك العشرات من الكتّاب والشعراء الذين يكتبون باللغة العربية، أو بلغة الدول المضيفة، أو بهما معًا: في بلجيكا (علال بورقية، طه عدنان، رشيدة المرابط، عبدالمنعم الشنتوف، محمد الزلماطي، غباري الهواري، نبيل أكنوش، أحمد حضراوي...)، وفي ألمانيا (محمد أهروبا، محمد مسعاد، رشيد بوطيب، ريم نجمي، محمد خلوق، نادية يقين، حسناء الصروخ، نادية الدكالي، بشرى عبدالمومني...)، وفي النمسا (حميد لشهب)، وفي هولندا (عبدالقادر بنعلي، فؤاد العروي، نعيمة البزاز، حفيظ بوعزة، مصطفى الحمداوي، سميرة العياشي، محمد الجباري...)، وفي إسبانيا (نجاة الهاشمي، عبدالحميد البجوقي، رجاء بومدين، محمد ظهيري، مليكة مبارك، رشيد الحور...)، وفي إيطاليا (أحمد لوغليمي، أسماء غريب، زهير الواسيني، رشيدة الأنصاري، مونية علالي، سناء الدرغموني...)، وفي إنكلترا (يونس بن ماجن، عبدالإله كرين..)، وفي سويسرا (مونية بناني الشرايبي)، وفي جمهورية التشيك (عمر منير)، وفي النرويج (زكية خيرهم، زهير فخري)، وفي الدنمارك (عبدالله صبيح)، وفي كندا (مصطفي فهمي، هشام فهمي، كمال بن كيران، عبدالرحمن بكار، جمال المعتصم بالله...)، وفي الولايات المتحدة الأمريكية (فدوى مساط، خالد سليكي، نجوى المجاهد، ليلى العلمي، مبارك السريفي...)، وفي ماليزيا (خالد الشطيبي)، وفي قطر (حكيم عنكر، محسن العتيقي، عبد الإله المنصوري)... إلخ.

وإذن، فإننا -بحقّ- أمام ظاهرة جديدة على الأدب المغربي؛ ظاهرة المهجريّة، فيما هي تبرز لنا ذلك التحوُّل الحاسم الذي طاول مسألة الهجرة والوعي بها، وعلاقتها المتوتّرة بالكتابة، بالقياس إلى ما كان متداولًا قبل عقدين أو ثلاثة. وتسمح لنا هذه الوضعية المعقّدة من تاريخ المهجريّة

المغربية في الأدب والفنّ معًا، بإبداء هذه الملاحظات:

أ- تكشف الوضعية حقيقة الانتماء الصعب والمركّب إلى عالمين متناقضين، وثقافتين بينهما عناصر توتُّر. وإذا كان ذلك يشكّل مصدر ثراء واختلاف بالنسبة إلى الأدباء الشباب من الجيلين الثاني والثالث، إلّا أنّها -بالنتيجة- تسم كتاباتهم بروح التساؤل والحيرة واللّايقين والقلق بإزاء موضوعات اللغة والذات والمكان.

ب- أغلب المهجريّين الجدد، يجهلون العربية، ويكتبون بلغات الدول التي ولدوا بها ونشأوا فيها، ولم يعرفوا المغرب بلدهم الأصلي إلّا عبر البطاقات البريدية، أو من خلال العطل و الزيارات العائلية، وأحيانًا يتحدّثون عن المغرب ككُتّاب أجانب، وهو ما يقوّي الشعور الحادّ لديهم بالمنفى وانشطار الهويّة.

ج- من هؤلاء من لهم صيتٌ بأوروبا، واختيروا كأهمّ كُتّاب في بلدان المهجر التي يعيشون بها، وكتبهم بلغت مبيعاتها سهْمًا مُحترمًا، وحظوا بجوائز أدبيّة معروفة، لكن أعمالهم لم تترجم إلى العربية وليس لها صدى ببلدهم الأصلي المغرب الذي يُجهلون به.

د- بالمقابل، هناك قطاعٌ آخر من أدباء المهجر ممن غادروا البلاد في سياقات مختلفة، ووجدوا أنفسهم موزَّعين بين «المنافي» بأوروبا وأميركا الشمالية حيث يعيشون حياة جديدة، لكنهم يحرصون على الكتابة بالعربية، وبالتالي يبدون أكثر من سابقيهم اندماجًا في الحراك الثقافي المغربي على مستوى النصوص والأعمال التي ينشرونها بالمغرب وتتداول بين النقّاد والقرّاء، أو من خلال الحضور الثقافي (ندوات، مشروعات ثقافية، مجلّات، مواقع إلكترونية، حوارات صحفية..).

هـ- تفجُّر الكتابة النسوية كأنّها جواب بليغ ومكبوت تاريخيًّا على نظرة دونيّة ناجمة عن البنية الذهنية للمجتمع الذي عاشوا فيه أو انحدروا منه، وكان يرى إلى أدب المرأة بوصفه ضعيفاً وقليل القيمة لا يُضاهي أدب الرجال؛ ومن ثمة، لم يتوانَ صوت النسوة عن إطلاق العنان لخيالهنّ البكر والمهمل في تضويء المناطق "المكبوتة" و"القوى الكامنة" و"الهذيان الداخلي" لأنا الكتابة بما تنغلق عليه من إيحاءٍ بالبساطة والغموض والهشاشة وتوْقٍ إلى الحياة والفنّ. وقد أفاد هذا الصوت المختلف في تحديث متخيّل الأدب وتنويع أشجار نسبه الرمزي.

وفي كل الأحوال، يشكل الكتّاب المغاربة المنتشرون في بقاع كثيرة من المعمور قيمة مضافة لأدبهم الوطني الأصلي، وهم يُدْخلون "رَغْشاتٍ" جديدة في أنساغه وأساليب رؤيته وتعاطيه مع أسئلة العالم ولغاته، منخرطين -بالتالي- في إعادة صوغ الهويّة الفردية والجماعية للمغاربة، والموسومة بتعدُّدها وانفتاحها وتطوافها اليوم قبل أيّ وقت مضى.

وبعد، فإنّ هذه التجارب الأدبية في مغترباتها قد استوعبت اللحظة المهجرية وتمثّلث أبعادها وأفقها الإنساني والأنطولوجي؛ إذ هي تبحث عن شروط حياة جديدة، وتستثمر الهجرة كأفق للكتابة، بكيفيّةٍ توازيها قدرة الذات الكاتبة على التخييل والاندماج في مغامرة البحث عن نفسها داخل فضاء تتجاذبه مطالب "الهوية المفتوحة" وجدلية "الأنا" و"الآخر" غير القابلة للانفصام. ولا أشكّ في أن ذلك قد أثمر إبداعًا جديدًا في أدبنا العربي المعاصر، وأرخى ظلالًا وارفة وإن كان في طيّها العذاب والمعاناة (حاتم الصكر، في غيبوبة الذّكرى: دراسات في قصيدة الحداثة، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى، ط 1، ديسمبر 2009، ص 56).

وما أبلغ ما أشار إليه شاعر العربية وأحد مهجريّيها الكبار محمود درويش، قبل أيّام معدودات من رحيله، عندما قال "هكذا يضخّم المنفيّ جماليات بلاده ويُضفي عليها صفات الفردوس المفقود. وحيث ينظر إلى التاريخ بغضب لا يتساءل: هل أنا ابنُ التاريخ، أم ضحيّته فقط؟ يحدث ذلك عندما يكون المنفى إجباريًّا (...) وهناك منفى اختياريّ، حيث يبحث المنفيُّ عن شروط حياة أخرى.. عن أفق جديد، أو عن حالة من العزلة والتأمل في الأعالي والأقاصي، واختبار قدرة الذات على المغامرة والخروج من ذاتها إلى المجهول، والانخراط في التجربة الإنسانية، باعتبار الوجود الإنساني كلّه شكلًا من أشكال المنفى" (محمود درويش، مقالة في "المنفى"، المجلة الثقافية، الأردن، عدد أبريل 2008).

ومن الطريف أن تستضيء هذه العبارة بعبارة جيل دولوز "الهجرة حقٌّ مقدّس". وفي هذه الحالة، لا يكون التوجّهُ إلى الآخَر تغرُّباً، بل -خلافاً لذلك- يكون تجدُّداً إذا استحضرنا بيت أبي تمّام المشهور:

وإنّ بقاءَ المرْءِ في الحيِّ مُخْلِقٌ لديباجتيْه فاغترِبْ تتجدَّدِ

إنّه لأمرٌ بالغ الأهمية: ليس للشاعر سوى وطن القصيدة لكي يحقِّقَ ذاتَه، وقضيتُهُ حِيالَ منافيه الكثيرة هي: كيف يُحْسِنُ اختيارَ كتابته في حياةٍ تُعاش خارج النظام المعتاد. حياة مُترحّلة طباقيّة بلا مركز. ما أن يألفها ويعتاد عليها حتى تنفجر قواه المزعزعة، وتضيء سبل إلهامه من جديد.

شاعر وناقد من المغرب

أسعد فرزات



آداب المنافي بدلا من آداب المهجر

عبدالله إبراهيم

أطلقتُ في كتاب حرّرته بعنوان "الكتابة والمنفى" وأصدرته في عام 2012، واحتوى أعمال ندوة أشرفت عليها بعنوان "الأدب والمنفى" عقدت في ربيع عام 2007 المبادرة الآتية: آن الأوان لتنشيط جدل ثقافي ينتهي بإحلال عبارة "كتابة المنفَى" محل عبارة "كتابة المهجر"؛ وحجّتي في ذلك أنّ كتابة المنفَى مزيج من الاغتراب والنفور، وتراوح في منطقة الانتماء المزدوج إلى هويتين متباينتين، ثم، في الوقت نفسه، عدم إمكانية الانتماء لأيّ منهما، وهي كتابة كاشفة تقوم على فرضية تفكيك الهوية الواحدة، وتقترح هوية رمادية مركّبة من عناصر كثيرة، وبهذه الصفة تعدّ كتابة المنفى عابرة للحدود الثقافية والجغرافية والتاريخية والدينية، وهي تخفي إشكالية خلافية، كونها تتشكل عبر رؤية نافذة، ومنظور حاد لا يعرف التواطؤ؛ فكتابة المنفى تتعالى على التسطيح، وتتضمن قسوة صريحة من التشريح المباشر لأوضاع المنفي، وعلى حدّ سواء، لكلّ من الجماعة التي اقتلع منها، والجماعة الحاضنة له، لكنها تنأى بنفسها عن الكراهية، والتعصب، والغلو، وتتخطّى الموضوعات الجاهزة، والأفكار النمطية، وتعرض شخصيات منهمكة في قطيعة مع الجماعة التقليدية، وتنبض برؤية ترتد صوب مناطق مجهولة داخل النفس الإنسانية. وتتسم كتابة المنفى، فضلا عن كل ذلك، بالقلق الوجودي، ويسكنها الحراك، والانشقاقية، والسخط، وفيها تعوم الأسئلة الكبرى، وهي مدونة قاسية تتمثل فيها مصائر البشر حينما تدفعهم نوازع العنف الأعمى إلى تمزيق شملهم، فيلوذون بأماكن بديلة بحثا عن آمان خادع.

في ضوء ذلك رأيت أن الاستبدال بين المصطلحين والمفهومين ضروري بعد مرور أكثر من قرن على استخدام مصطلح "أدب المهجر" لأنه يخلو من المحمول الذي جرى وصفه من قبل، فـ"أدب المنفَى" يختلف عن "أدب المهجر" اختلافا واضحا، كون الأخير حبس نفسه في الدلالة الجغرافية، فيما انفتح الأول على سائر القضايا المتصلة بموقع المنفِيّ في العالم الذي أصبح فيه دون أن تغيب عنه قضايا العالم الذي غادره. وحينما تُفحص مدونة الكتابة في العصر الحديث فسوف تلفت الاهتمام ظاهرة كتابة المنفَى، إذ تنامى حضورها في ثقافات الأمم كافة، وهي مدونة خصبة تطفح برغبات من الاشتياق والحنين والقلق، ومسكونة بفكرة إعادة كشف موقع الفرد في وطنه وفي منفاه على حدٍّ سواء؛ فالمنفي لا يستطيع الانخراط الكامل في المجتمع الجديد، ولا يتمكّن من قطع الصلة بالمجتمع القديم الذي ولد فيه، فيتوهّم صلة مضطربة وانتماءً مهجّنًا، ويختلق بلادًا لاحقته أطيافها في المنفى، فما أن يرتحل المرء أو يُرحَّل عن مكانه الأوّل حتى تتساقط كثافة الحياة اليوميّة وتنحسر وتتلاشى، وتحلّ محلّها ذكرياتٌ شفّافة تدفع به إلى نسيان الوقائع المريرة، وبمضيّ السنوات يبدأ المنفيّ في تخيّل بلاد على سبيل الاستعادة والتعويض، وهي أمكنة تتخلّق في ذاكرته كتجربة شفّافة وأثيريّة، يغذّيها شوق إلى أماكن حقيقيّة تلاشت إلاّ كومضات بعيدة في عتمة حالكة. ذلك هو الحنين بدلالته الفكريّة والعاطفيّة.

لم يغب هذا الأمر عن بعض مفكري حقبة ما بعد الاستعمار، فقد شغل به إدوارد سعيد في كتابه "تأمّلات حول المنفى" فتطرّق إلى بواعث النفي وآثاره "النفي لا يقتصر معناه على قضاء سنوات يضرب فيها المرء في الشعاب هائمًا على وجهه، بعيدًا عن أسرته وعن الديار التي ألفها، بل يعني إلى حدٍّ ما أن يصبح منبوذًا إلى الأبد، محرومًا على الدوام من الإحساس بأنّه في وطنه، فهو يعيش في بيئة غريبة، لا يعزّيه شيء عن فقدان الماضي، ولا يقلّ ما يشعر به من مرارة إزاء الحاضر والمستقبل".

فؤاد حمدي

ثمّ استطرد مفصّلا ما أجمل "يشيع افتراض غريب وعارٍ عن الصحّة تماما، بأنّ المنفيّ قد انقطعت صلته كليّة بموطنه الأصليّ، فهو معزول عنه، منفصل منبتّ الروابط إلى الأبد به. ألا ليتَ أنّ هذا الانفصال 'الجراحيّ' الكامل كان صحيحًا، إذن لاستطعتَ عندها على الأقلّ أن تجد السلوى في التيقّن من أنّ ما خلّفته وراء ظهرك عاد لا يشغل بالك، وأنّه من المحال عليك أن تستعيده أبدًا. ولكنّ الواقع يقول بغير ذلك، إذ لا تقتصر الصعوبة التي يواجهها المنفيّ على كونه قد أُرغم على العيش خارج وطنه، بل إنّها تعني أن يعيش مع كلّ ما يُذكّره بأنّه منفيّ، إلى جانب الإحساس بأنّ الوطن ليس بالغ البعد عنه.. وهكذا فإنّ المنفيّ يقع في منطقة وسطى، فلا هو يمثّل تواؤمًا كاملا مع المكان الجديد، ولا هو تحررّ تمامًا من القديم، فهو محاط بأنصاف مُشاركة وأنصاف انفصال، ويمثّل على مستوى معيّن ذلك الحنين إلى الوطن وما يرتبط به من مشاعر، وعلى مستوى آخر قدرة المنفيّ الفائقة على محاكاة من يعيش معهم الآن، أو إحساسه الدفين بأنّه منبوذ".

وإلى كل ذلك يصح القول إنّ العصور الحديثة أفرزت نموذجا سرديا جديدا هو الشخص الدخيل، قرين المنفي، ذلك الشخص الذي يترحّل هائما على وجهه، أو يُجبر على الترحّل بين البلدان من غير اندماج، إما لأنه أُرغم على ذلك أو لأنه يسعى لتحسين شروط حياته في غير بلاده الأصلية، وغالبا ما يحمل الدخيل معه قيم البلاد التي غادرها، لكنه يخفق في الاندماج بقيم المجتمع الذي استضافه، شأنه في ذلك شأن المنفي، ما يطرح أمرا جديرا بالاهتمام، وهو أن الدخيل يحمل معه قيم البلاد تعذّر عليها حمايته أو توفير أبسط أسباب العيش، وحيثما يطرح موضوع قيم الدخيل ينبغي التفكير بنسبية تلك القيم التي هي نظام متداخل من الأخلاق والأفكار والعلاقات الاجتماعية ورؤية العالم والمعتقدات الدينية.

من الصحيح أن هذا النظام متلازم العناصر يشكّل قوام الهوية الفردية للدخيل، وقد يتعرض للخدش والزعزعة في البلاد المضيفة، لكنه لا يمحى ويتوارى بانتقاله من ثقافة إلى ثقافة أخرى، وتثبت الظاهرة السردية الحديثة أنه ينتعش بوصفه أسلوبا للمقاومة الناعمة وتعبيرا عن رفض الغريب من المجتمع المضيف له، فشروط الضيافة لا تتحقق بالمعنى الكامل، ويتعذر الاستقبال الثقافي للدخيل، فالإعراض عنه والامتناع عن قبوله كما هو يمكن العثور عليه في كثير من كتاب المستعمرات السابقة الذين دفعوا بشخصيات رواياتهم للارتحال إلى خارج عوالمها الأصلية.

وليس يجوز فصم صلة كتابة المنفى عن التجربة الاستعمارية، فقد أفضت التجربة الاستعماريّة إلى بروز ظاهرة ثقافيّة لم تكن معروفة في التاريخ من قبل إلاّ في نطاق ضيّق، هي تبنّي لغة المستعمِر وسيلة للتعبير عن مشكلات المجتمعات المستعمَرة، فلم يكتف المستعمِر بالسيطرة على تلك المجتمعات، إنّما جرى فرض لغته للتعبير عن البطانة الداخليّة لمشاعرها وأحاسيسها وطموحاتها ومشكلاتها وتاريخها، بل وأعيد إنتاج موروث تلك المجتمعات بلغة المستعمِر، فوصف وحُلّل بها وقُيّم، فظهر بون بين المخيال الجماعيّ الأصليّ والذاكرة التاريخيّة وبين وسيلة التعبير عنهما، فقد انحسرت اللغات القوميّة أو الوطنيّة، وتوارى استعمالها، فهُجرت ونُسيت واستعيرت لغات جديدة أصبحت وسيلة التواصل والتعبير في كثير من قارّات العالم طوال العهد الاستعماريّ. انتصر الاستعمار في تفكيك الشبكة الرمزيّة من المعاني والتخيّلات والأخلاقيّات للجماعات الأصليّة، وأحلّ معها بالقوّة العسكريّة أو السياسيّة أو الاقتصاديّة أو بالتعليم الاستعماريّ شبكة مختلفة من المعاني حملها معه من وراء البحار، وحينما استقام الأمر للقوى الاستعماريّة وصمت المجتمعات الأصليّة بالهمجيّة، ورسمت لها صورة سلبيّة. ولكي تنخرط في مسار التاريخ العالميّ ينبغي عليها الاندراج في سياق الثقافة الاستعماريّة، وتبنّي ما تقدّمه من أفكار وتصوّرات ومناهج، وطبقًا لقاعدة التبعيّة، فلا يجوز الابتكار، إنّما تنبغي المحاكاة، فتلك وسيلة المرء الوحيدة ليكون موضع حظوة، فيكون له موقع في السلّم الإداريّ للسلطة الاستعماريّة، ذلك أنّ فصم الصلة عن الجماعة الأصليّة وهُويّتها الثقافيّة يعقبه البحث عن بديل.

ظهرت كتابة مزدوجة تقوم على التلفيق بين وسيلة ومحتوى غير متجانسين، فكثير من الكتّاب تبنّوا لغة المستعمر في الكتابة عن مجتمعاتهم، فارتسم التباين بين موضوعات أصليّة ولغات دخيلة، ولكنّ التجربة الاستعماريّة كالزلازل المدمّرة، غالبًا ما تكون لها تداعيات، فتترك خلفها تبعات مؤذية، وخرابًا لا يُصلح أمره، إذ تجتذب إليها كثيرًا من الذين تلقّوا لغاتها وأفكارها، وتشبّعوا بثقافاتها، فكان لا بدّ من ظهور كتابة مبنيّة على استعادة تخيّليّة لأحوال المجتمعات الأصليّة باللغات الاستعماريّة، وهي ممتثلة لشروط المركزيّة الغربيّة في قواعد الكتابة، وشروط الأنواع الأدبيّة والأشكال الأدبيّة وطرائق التعبير، فقد أصبحت المحاكاة رصيدًا ثقافيًّا يتغذّى عليه الكاتب، ومرجعيّة ذهنيّة لا فكاك منها، فيستحيل عليه التفكير والتخيّل بمعزل عنها.

وتنتسب هذه الكتابة إلى "المنفى الثقافيّ" الذي وضع كثيرًا من كتّاب المستعمرات السابقة في مواجهة مأزق خطير، إذ استعاروا اللغة الاستعماريّة للكتابة عن مجتمعاتهم، فغابت الرؤية النقديّة لدى كثير منهم حينما ركّزوا الاهتمام على الوقائع الغريبة التي نظر إليها المستعمرون باستعلاء، فكأنّهم بذلك يسترضونهم بلغتهم، أو يستجيبون لتوقّعاتهم، وكلّما بالغ بعض الكتّاب في ادّعاء التمسّك بالموضوعات المحليّة فإنّما لعرض الأخطاء ووصف العيوب، وكأنّ الكتابة سجل أنثروبولوجيّ للعادات والتقاليد والأساطير، دبّج برؤية رومانسيّة تميط اللثام عن الأسرار والخبايا، فتقوم على تحيّزات ثقافيّة مضمرة، وبذلك امتثلوا لحكم القيمة الغربيّ في أنّ تقدير قيمة الأشياء يتأتّى من مقدار إذعانها أو مخالفتها للذوق الغربيّ.

ولعلّ تمثيل مواقف المقاومة ضدّ الاستعمار وتشكّل الوعي الوطنيّ قد استأثر بأمثلة من هذه الكتابة، لكنّ الاستلاب الثقافيّ وحضور فكرة الهجرة والحلم بالفرص الكبيرة والاشتياق إلى نساء مغايرات والاعتكاف على ذات منقطعة عن محيطها الاجتماعيّ وازدراء المجتمع والاستياء من الأحوال العامّة والسخط المبهم على الجميع والعزوف عن المشاركة وغموض المستقبل، كلّها موضوعات كشفت اختلالاً في مفهوم الهُويّة وثغرة عميقة في الوعي الخاصّ ومحاكاة لنماذج عليا من الكتابة الاستعماريّة، فالكتابة المزدوجة تحيل على انشقاق في الموقف من الذات والآخر، لكنّ أمرها يترتّب ضمن سياق ثقافة عالميّة استعماريّة واحدة، إذ انهار الإطار المشكّل للثقافات القوميّة وتعذّر قبول تنوّعها، فلكي تظهر كتابة جديدة فلا بدَّ من الانصياع لسوق الثقافة، وهي سوق جرى الاستئثار بها من طرف المراكز الاستعماريّة شأنها شأن الثروات والإعلام والتجارة والصناعة.

لم تكن استعارة اللغة الاستعماريّة مجردة عن الوقوع في إطار رؤية ضبابيّة للماضي واستعلاء عليه واستغلاله بطريقة بشعة، إذ يراد منه أن يكون موطنًا للعيوب ومصدرًا للعار، فمعالم الاسترضاء تستبطن كتابة النخبة المحاكاتيّة التي خلفتها التجربة الاستعماريّة لأنّها ممزّقة بين وعي مستلب أو شقيّ، وندر أن تكيّفت مع الواقع الذي ظهرت فيه. ومن الصحيح أنّها قد أوصلت صوتها إلى مناطق يصعب الوصول إليها، ووضعت على بساط البحث أمر تقويم التجربة الاستعماريّة في التاريخ الحديث لكنّها في مجملها كتابة امتثاليّة صيغت في إطار الوعي الاستعماريّ وخضعت لشروطه الثقافيّة والسياسيّة والاستهلاكيّة، ولم تتخطّ حدود السجال إلى مقترح الاختلاف والمغايرة، فتلك منطقة يصعب ظهورها في ظلّ الإذعان لشروط الخطاب الاستعماريّ الذي تحوّل إلى مؤسّسة ثقافيّة كبيرة تعيد صوغ الوعي العالميّ، وتقوم بتصديره إلى كلّ مكان فيحول دون العودة إلى الجذور ولا إمكانيّة لبعثها بصيغ جديدة.

أفضى انحسار التجربة الاستعماريّة المباشرة إلى الدفع بظاهرة الكتابة المحاكاتيّة، ففي قلب المركز الثقافيّ الغربيّ ظهر نوعان من الكتابة، كتابة بيضاء أصليّة معترف بها، وكتابة ملوّنة هجينة يحوم الشكّ حول قيمتها، ولم يقع الاندماج بينهما؛ فما زال ينظر إلى الثانية بوصفها سجلاًّ لتجارب المنفيّين، استعار لغة المستعمر وشروط أدبه ليعبر بتخيّلات سرديّة متوتّرة عن موضوعات خارج المركز الغربيّ، فهي كتابة مقتلعة لم تفلح في الاندماج في مسار المؤسّسة الغربيّة بصورة كاملة، ولم تنبثق من سياق الثقافات القوميّة الوطنيّة للمجتمعات التي كانت موضوعًا للتجربة الاستعماريّة، ولا يخلو بعضها من نقد مسار التجربة الاستعماريّة نفسها والجروح التي تركتها في الثقافات الأصليّة.

ومن أجل أن يبرهن الكاتب على تبعيّته، ينبغي عليه إعلان مقته لكلّ ما هو خاصّ بذاكرته الثقافيّة والاجتماعيّة ومحاكاة المستعمرين، فتتأتّى عن ذلك مشاعر دونيّة، ونتج عن حضور هاجس السعي إلى بلوغ رتبة المستعمِر فشل مركّب ارتدّ إلى الداخل فزعزع الهُويّة الشخصيّة لصاحبه، ذلك أنّ الكاتب التابع لم يتمكّن من تطوير منظومة القيم والعادات والعلاقات الاجتماعيّة من جانب، ولم يستطع الانقطاع كليًّا عنها والذوبان في ثقافة المستعمِر من جانب آخر، فانتهى مقتلعًا، فلم تقبل به جماعته الأصليّة ولم تهضم وجوده الجماعة الاستعماريّة، فأصبحت الكتابة المنفيّة منقطعة عن سياقين، وتنزّلت في فراغ عميق، وعبّرت عن حالات إنسانيّة مزعزعة يتعذّر عليها الانتماء، ولا هُويّة واضحة لها. كل هذا دفع بكتابة المنفى إلى الواجهة، ودفع إلى الوراء بكتابة المهجر التي خلت من إشكالية الانتماء المزدوج للفرد والجماعة.

ناقد من العراق مقيم في اسطنبول



كيف نميّز الأدب المهجري

مولود بن زادي

"الاغتراب عن الوطن هو اقتلاع المرء من جذوره ومحيطه، ووضعه في بيئة أخرى، بعيدة أو قريبة. ويكون إما اغترابا قسريًا أو اختياريا، بعيدا عن مكان ولادته وملعب طفولته وذكرياته وتفاصيل الحياة اليوميّة والجغرافيّة والاجتماعية والعاطفيّة..." بهذه الكلمات صوّرت لنا الكاتبة مريم نجمه الهجرةَ، وهي ظاهرة تلازمُ الإنسان منذ ظهوره على سطح الأرض، مؤثرة فيه وفي تفكيره وإبداعه ومن جملة ذلك الأدب. والأدب هو تعبيرٌ عن الأفكار والمشاعر والتجارب، وعادة ما يعكس البيئة التي يحيا فيها أو يرحل إليها المرء. هكذا نشأ الأدب المهجري في الغربِ، مختلفا فكرة وأسلوباً عن نظيره في الوطن العربي. وبحكم الاختلاف الثقافي والعقائدي والأيديولوجي فإن هذا الأدب محكومٌ عليه حتما بالبقاء لأجيال.. وها هم المشاركون في ملتقى السرد الثالث عشر في الشارقة (18-20 سبتمبر/أيلول 2016) يقرون بوجود هذا الأدب وإن اختلفوا في تحديد مفهومه وكيفية تبيّنه. ويبقى التساؤل: كيف نميّز الأدب المهجري من المحلي فيما يُكتب خارج الأوطان في زمن التكنولوجيا ووسائل الاتصال والنقل المتطورة؟

النص الأدبي كلّ معقد، فلفهم النص الأدبي المهجري، نحتاج إلى فحص كل عناصره لاستخلاص السمات التي تربطه ببيئة المهجر وتميزه من الأدب المحلي. فلا بد من الاستعانة بالمنهج الإيكولوجي -النادر الاستعمال في الأدب العربي- وهو منهج ينظر إلى علاقة الإنسان بالبيئة، فالعلاقة بين الإبداع الأدبي والبيئة متينة لا يمكن تجاهلها، ويتجلى ذلك في وصف الطبيعة والعمران. ومن يستقر في بيئة المهجر طويلاً أدرى بشعابها، وأعلم بالحياة فيها، وأدق في تصويرها. فهكذا تفوّق أدباء الأندلس من أمثال ابن خفاجة في وصف الأندلس بقصورها وبساتينها وأشجارها... ويواصل أدباء المهجر اليوم وصف الطبيعة والعمران في بيئتهم الجديدة "يدنو فؤاد من نافذة غرفته المطلّة على حديقة جرينتش بلندن... تبدو الحديقة في هذه الساعة جرداء موحشة قاتمة، كأنّما ترتدي ثوب حداد..." (رواية رِيَاحُ القَدَر).

والتأثير البيئي يختلف من مكان إلى آخر، فالمهاجر العربي الذي استقر في أوطان عربية شقيقة تشترك في اللغة والدين والتاريخ والتقاليد وظروف الحياة يختلف عن ذلك الذي وجد نفسه في مجتمعات غربية تختلف عنها لغويا وعقائديا وأيديولوجيا...

والغربة رغم مرارتها عامل يساعد على تفجير الطاقة الإبداعية للأديب، وتتجلّى آثارها في الحنين إلى الوطن الذي لا نجده في الأدب المحلي. وقد عبَّر عن الحنين إلى الوطن أدباء عرب منذ قديم الزمان مثل أدباء الأندلس، وما زال اليوم يطبع الأعمال الأدبية في كامل بقاع الدنيا. إنه شعور طبيعي صادق يعيشه الأديب بعيدا عن وطنه وأهله وأحبابه، ونشعر بصدقه مثلا في أبيات الشاعر العراقي أديب كمال الدين المقيم في أستراليا:

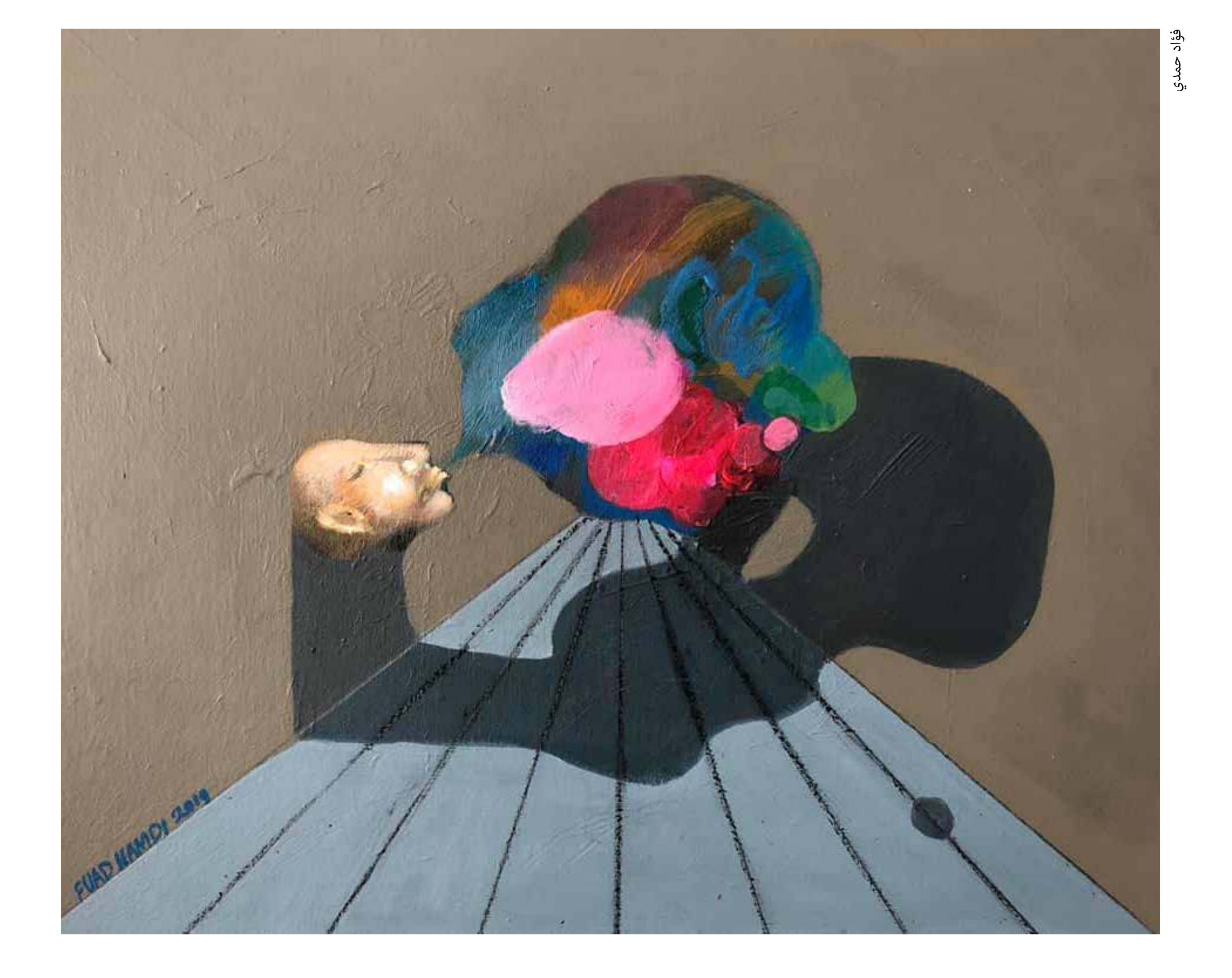
"دجلة.. يا دجلة.. يا دجلة،

ما الذي حوّلني من ملكٍ إلى شحّاذ؟

ومن فيلسوف إلى مجنون؟

ومن ضحكةٍ إلى تابوت؟".

لكن هل يعيش حالة الهجرة بالمعنى التام للكلمة كل أديب عربي خارج الديار؟ صدق الأديب السعودي محمد العباس عندما قال "هناك فرق بين رواية غسان كنفاني بعنوانها وعبارتها الجازمة 'عائد إلى حيفا' حيث الإصرار والتحدي، باعتبارها رواية من روايات المهّجرين النازحين، وبين معظم الروايات العربية اليوم التي تحمل عناوين نوستالوجية رخوة، مكتوبة بلغة استعادية سياحية لأن بعض الروائيين العرب لا يعيشون بالفعل حالة الهجرة بالمعنى الشعوري للكلمة، بقدر ما يمارسون الترحال في عالم بات على درجة من الانفتاح والتواصل" (القدس العربي 27 سبتمبر 2016). فالشعور بالهجرة يختلف من مهاجر إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى ويخضع لظروف الهجرة وأسبابها ومدتها وظروف العيش في البيئة الجديدة. فلن يكون حكمنا عادلا من غير فحص هذه الأعمال الأدبية فحصا عميقا في ضوء كل هذه العوامل والظروف.



فؤاد حمدي

من سمات الأدب المهجري التي ما فتئت تميّز الأعمال الأدبية خارج الأوطان النزعة الإنسانية، وهي في مفهومها العالمي تجاوز حواجز الانتماءات الوطنية والعرقية والدينية، وتدعو إلى احترام كل الأجناس واللغات والديانات وعدم التمييز بين المتدين والملحد وغير ذلك. مثل هذا الشعور يظل ضئيلا في الوطن العربي مقارنة بالمجتمعات الغربية. فلا عجب أن النزعة الإنسانية عندنا برزت على أيدي أدباء المهجر بينما غلب على أعمال الزملاء المحليين الطابع القومي والديني. والشعور بالإنسانية في المهجر ينشأ من الاحتكاك بالأجناس البشرية المختلفة التي لها ثقافاتها ومعتقداتها... فها هي الأديبة الجزائرية المقيمة في كندا حسيبة طاهر تثور على التعصب الديني في الوطن العربي على منوال كتابات شعراء المهجر "لمَ تلمني يا أخي الإنسان لأني بُوذي أو هندوسي أو مجوسي أو... ؟! أنت ظالم إن فعلت، لأنك ببساطة لو قادتك الأقدار لرحم أمي لكنت مثلي!... كفانا نرجسية عرقية ودينية وشعارات لا يخرج من رحمها إلى الفناء والقتل باسم الدين والعرق إنّ هذا لعمري جنون، فمن نعبد أكبر من أن يحتاج إلى جنود بشرية حتى يسمي بعضنا نفسه جند الله! فالدين وسيلة روحية للتقرب من الخالق وليس للدفاع عنه" (رواية نواميس كامي).



ومن المظاهر الأخرى التي ميزت الأدب المهجري الهروب إلى الطبيعة والنزعة التشاؤمية. ولا نقصد بالتشاؤم الحالة النفسية التي قد تنتاب الإنسان حتى في وطنه وإنما "النزعة التشاؤمية المهجرية" الناتجة عن الهجرة عن الأوطان. ولتبيّن هذه النزعة لا بد من الغوص في أعماق العمل الأدبي واستنطاقه والسعي للتوغل في نفس الكاتب من خلاله.

فها هي دراسة جامعية تكشف النزعة التشاؤمية في الرواية المهجرية الحديثة من خلال وصف حديقة في يوم ممطر "تتخلّلها أشجار عارية قاحلة بلا حياة، وكأنّ الزمهرير حمل عليها مع بداية فصل الشتاء الطويل، فخلع لباسها وقطع أنفاسها. تعلوها سماء ملبّدة بغيوم داكنة كثيفة منخفضة، بدت لشدّة انخفاضها وكأنّها تحضن الأرض. ترذّ السماءُ من فوقها من غير انقطاع منذ ساعات طويلة، كأنّما تذرف دموعا حزينة تتناثر على أرجاء هذه الحديقة البائسة فتزيدها كآبة وبؤساً ويأسا" (سمات أدب المهجر في رواية رِيَاح القَدَر).

ولفحص صدقية الهجرة وتأثيرها لا بد أيضا من النظر إلى الحقبة التي هاجر فيها الأديب. فمن رحل عن الأوطان في أواخر القرن الماضي في عصر الرسائل البريدية ليس كمن رحل عنها اليوم في زمن الماسنجر وفايبر.

وخلاصة القول، لنميّز الأدب المهجري من غيره في هذا العصر، نحتاج إلى فحص هذه الأعمال من كل الجوانب والسعي لتبيّن علاقتها بالبيئة والكشف عن سمات تميزها من غيرها مثل وصف الطبيعة والحنين إلى الوطن والنزعة الإنسانية والتشاؤمية، اعتماداً على مناهج نقدية مثل المنهج الإيكولوجي الذي ينظر إلى البيئة والمنهج النفسي الذي ينظر إلى نفسية الأديب من خلال نصه وظروف حياته.

ومهما كان فالأدب المهجري أوسع من أن يحصر في إطار مكاني أو زماني ضيق. فهو جغرافيا واسع سعة العالم الذي نحيا فيه ونرحل في أرجائه، وتاريخيا قديم قدم الأدب الذي ورثناه عن أجداد معروفين بترحالهم منذ قديم الزمان. ويتواصل هذا الأدب اليوم بعيدا عن الأضواء في كامل بقاع الدنيا معبرا عن مشاعر عميقة صادقة صقلتها حياة مختلفة في بيئة جديدة، تشارك فيها أقلام متأثرة بالحياة فيها، تحيا فيها الهجرة بأدق معانيها.. أقلام اكتشفت بين أهاليها -من أجناس بشرية وانتماءات دينية مختلفة- أسمى معاني الإنسانية، فطبع كل ذلك كتاباتها وميزها من مؤلفات الأوطان. أرواح أدركت أسمى مبادئ الإنسانية وباتت تملك القدرة على زرع المحبة والإنسانية والسلام في العالم، لكنها لا تملك رابطة أدبية ولا صحفا مماثلة لتلك التي استفاد منها شعراء القارتين الأمريكيتين أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ولا تنال أعمالُها نصيبَها من النقد الأدبي المنشغل بالأعمال المحلية. وتظل هذه الأقلام مشتتة، مجهولة، تصارع من أجل إيصال رسائلها الأدبية المشبعة بالمبادئ الإنسانية إلى الجماهير العربية. وفي ظل العزوف عن القراءة وغياب النقد والإعلام وصعوبة إيصال الأعمال إلى الوطن العربي، قد لا تبرز إسهاماتها ولا يُردّ لها الاعتبار إلا في الأجيال المقبلة.

كاتب من الجزائر مقيم في بريطانيا

فؤاد حمدي



ثلاث مهجريات

نظرة على أجيال الكتابة اللبنانية المهاجرة

محمد الحجيري

قال مهندس النظام اللبناني ميشال شيحا، وهو الأكثر دراية بواقع بلاده، والآتي من أصول كلدانية عراقية، والمهاجر إلى مصر قبل الاستقرار في لبنان "دون هجرة لا يمكننا الحياة، لكن إذا أضحت الهجرة كبيرة فيمكن عندها أن نموت!". والحال أن الهجرة ظاهرة فوق واقعية في الحياة اللبنانية، اذ بات هناك الملايين من سكان هذا البلد الصغير في أصقاع الارض، وبرز منهم سياسيون وأدباء ومشاهير، وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت رابطتان أدبيتان لا تزال لهما إلى حد هذه الساعة مكانة بارزة في تاريخ الأدب العربي الحديث، الأولى هي "الرابطة القلمية" التي أنشئت في نيويورك عام 1920 وكان جبران خليل جبران رئيساً لها وميخائيل نعيمة مستشاراً ووليم كاتسفليس أمينا للصندوق. وظلت الرابطة نشطة من عام 1920 إلى عام 1931. وعلى مدى هذه السنوات الإحدى عشرة، كان إنتاجها فاعلا في الأوساط العربية المهاجرة وأيضا في العالم العربي. وإثر موت رئيسها جبران خليل جبران وذلك عام 1931، كفت "الرابطة القلمية" عن نشاطها نهائيا، وتمزق أعضاؤها.

أما الرابطة الثانية فهي "العصبة الأندلسية" التي تأسست في البرازيل والتي كان من بين أعضائها: رشيد سليم الخوري "الشاعر القروي" وشكرالله الجر، صاحب فكرة تأسيس العصبة، وإلياس فرحات ورياض معلوف وشفيق معلوف. ومن بين الأهداف التي حددتها "العصبة الأندلسية" لنفسها "جمع أدباء العربية في البرازيل وتآخيهم وتعزيز الأدب العربي في المهجر وتأسيس منتدى أدبي صرف وإصدار مجلة ناطقة بلسان العصبة وسائر أندية الأدب العربي. والتذرع بكل وسائل الأدب والعلم إلى رفع مستوى العقلية العربية ومكافحة التعصب". وأنتجت الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية ما يمكن تسميته "أدب المهجر"، يعكس في جوهر واقع الغربة والحنين الى الوطن.

لم تكن الهجرة الى الأميركيتين، وحدها طريق اللبنانيين إلى الإبداع والخلق، يقول المفكر اللبناني الراحل منح الصلح إن اللبنانيين بنوا في تاريخهم الحديث قسماً كبيراً من ثقافتهم في المهاجر الأجنبية. وإذا كان المهجر الأميركي الشمالي، والمهجر الأميركي الجنوبي، فإن هناك مهاجر لبنانية أخرى شهدت إبداعات ثقافية لبنانية عصيّة على الفناء مثل المهجر المصري الذي كان من أعلامه خليل مطران ويعقوب صروف وجورجي زيدان ومصطفى صادق الرافعي ورشيد رضا، والذي أنشأ صحفاً ومجلات وأسّس مسرحاً وسينما ومؤسسات بلا حصر.

وإذا تقصينا "المهجر المصري" يمكن إحصاء عشرات الأسماء من اللبنانيين (والسوريين) الذين ساهموا في النهضة الإبداعية والصحافية في مصر، لنتذكر أن جريدة "الأهرام" أسسها اللبنانيان سليم وبشارة تقلا في الإسكندرية. و"المقتطف" أصدرها يعقوب صروف. أما مجلة "الهلال" فهي قرين اسم الروائي جورجي زيدان، وأشهر المجلات المصرية الفنية "روز اليوسف" التي أسّستها فاطمة اليوسف من طرابلس - لبنان. ووسم اسمها هذه النهضة جيلاً بعد جيل: جورج أبيض رائد المسرح العربي في مصر بعد جورج نقاش، ومؤسس "دار الأوبرا" فيها.

على أن الهجرة اللبنانية كانت موجات وحصلت بأعداد كبيرة على مراحل، وإذ كانت هجرة البدايات أنتجت "أدب المهجر"، لكن الهجرة في العقود القليلة الماضية، صارت تأخذ أبعادا أخرى مختلفة، هاجر الكثير من اللبنانيين إلى البلدان الغربية وأستراليا وأفريقيا، بعضهم عاد إلى لبنان وبعضهم بات يقال عنه "من أصل لبناني"، أو لبناني كندي، أو لبناني فرنسي، أو لبناني يكتب بالإنجليزية أو الفرنسية، ومن الأسماء اللامعة في المهجر الشاعرة فينوس خوري غاتا، الشاعر صلاح ستيتية، الشاعر والمسرحي جورج شحادة (ولد في الإسكندرية) الروائي أمين المعلوف، الشاعرة والرسامة إيتيل عدنان، الروائي غسان فواز، المسرحي نبيل الأظن، المسرحي وجدي معوض، الشاعر عيسى مخلوف، الشاعر وديع سعادة (يعيش في أستراليا)، الشاعر قيصر عفيف (يعيش في المكسيك)، الباحث سهيل القش (مقيم في كندا)، وكذلك الروائي راوي الحاج في كندا، والروائي ربيع علم الدين في أميركا. ولما كان لبنان بلد الهجرة بامتياز، فهو في مرحلة تحول ملجأ للمثقفين من سوريا والعراق وفلسطين والأردن، والذين كانوا في ربوعه دفعتم الحرب إلى الهجرة، أو العودة إلى بلادهم. وهنا علينا أن نعود إلى كتاب "بيروت صغيرة بحجم راحة اليد" للشاعر الأردني أمجد ناصر، إذ يعود أكثر من ثلاثة عقود إلى الوراء ليطلّ على بيروت أيام "جمهورية الفاكهاني" الفلسطينية والاجتياح الإسرائيلي عام 1982.

أمجد ناصر أحد الذين عاشوا الحصار من داخله، ينشر ليسجّل اليوميات بوقائعها الحية كما هي. وقيمة هذه اليوميات بحسب ناصر "تكمن في عدم ادعائها وفي احتفاظها بطاقة الوهلة الأولى. ليس هناك بحث عن بطولة ما. الأشخاص الذين يتجولون في اليوميات أبسط بكثير من حيلة البطولة وبلاغتها، وأكثر قرباً من إنسانيتهم. حتى أولئك الذين سيقتلون فيما بعد في مدن بعيدة في صباحات صافية واصلوا حياتهم في اليوميات بحيوية من لا يعرف".

يمكن للقارئ من خلال ما كتب عن بيروت 1982، أن يلاحظ هذا الكم من الشعراء والمثقفين والكتّاب الفلسطينيين والسوريين والعراقيين والأردنيين واللبنانيين والمصريين الذين كانوا في العاصمة اللبنانية إبّان الاجتياح الإسرائيلي. من بين هؤلاء الذين عاش معهم أمجد ناصر (مثلاً) في بيروت، طاهر العدوان ونبيل عمرو وغسان زقطان وزكريا محمد وسعدي يوسف وهاشم شفيق ورشاد أبوشاور وعماد الرحايمة وفيصل حوراني وجميل هلال وميشال النمري وسليم بركات وحيدر حيدر ونوري

فؤاد حمدي

الجراح، وشاكر لعيبي وعدلي فخري وزين العابدين فؤاد وناجي العلي ورسمي أبوعلي. وهناك أسماء عديدة لا يمكن حصرها.

في منتصف الثمانينات، صارت باريس "ملجأ العرب" بامتياز، بعدما صرخوا طويلا "ديغول خبّر دولتك، باريس مربط خيلنا". إليها غادر المثقفون العرب الذين آوتهم بيروت طويلا وسبقهم إليها اللبنانيون، وإليها قدمت مؤسسات استثمارية وإعلامية وثقافية عربية ولبنانية بعدما دخلت بيروت سنة 1982 عصر ما بعد الاجتياح الإسرائيلي وخروج الفلسطينيين ومعهم العرب منها، فجورج طرابيشي كان في بيروت وفي العام 1984 غادر إلى باريس وبقي فيها إلى حين وفاته، وأدونيس كان في بيروت وبات أكثر تواجده في باريس، وعاد محمد الماغوط إلى دمشق، وانتقل محمود درويش إلى عواصم أخرى. وكذلك سعدي يوسف، وقبلهم جان دمو وسركون بولص.

مع كثافة الهجرة العربية عموما اللبنانية خصوصا، باتت هناك أجيال من الكتاب والشعراء "من أصل لبناني"، منهم الشاعر المكسيكي خايمي سابينس وهو في الأصل من بلدة صغبين في البقاع الغربي، الروائي الأسترالي ديفيد معلوف من أصل لبناني بعيد إذ هاجر جده إلى أستراليا عام 1880 وهو ولد في بريسبان بكوينزلاند عام 1934، أنجز عدداً كبيراً من الروايات منها: "جونو" (1975)، "حياة متخيلة" (1978)، "العالم الكبير" (1990)، "تذكر بابل" (1993).

وسبق أن أصدر الروائي أمين معلوف رواية بعنوان "بدايات" تبيّن انتشار آل المعلوف في أصقاع الأرض، بدءاً من شهرتهم بالشعر في أميركا الجنوبية، مرورا بحضورهم في أوروبا وكوبا والماسونية. ياسمين شار، ليست قريبة الشاعر الفرنسي رينه شار، هي كاتبة لبنانية تقيم في سويسرا، تشكل اليوم واحدة من رموز الرواية اللبنانية التي تُكتب بالفرنسية. وهناك ربيع علم الدين من عائلة درزية "محافظة". وقد غادر بيروت وحربها وهو في السابعة عشرة من العمر إلى أميركا، ترجمت بعض أعماله إلى العربية منها "أنا سارة"، "امرأة لا لزوم لها".

ياسمين طرابلسي لم نقرأ لها بالعربية ولا حتى مجرد نص، عرفناها حين نالت "جائزة الرواية الأولى" في فرنسا عن روايتها الأولى "أطفال الساحة"، وهي ولدت في باريس من أم برازيلية وأب لبناني. وتمكّنت الكاتبة اللبنانية ياسمين خلاط (لبنانية من مواليد مدينة الإسماعيلية المصرية 1959) بفضل كتاباتها الروائية من احتلال موقعٍ خاص في الساحة الأدبية الفرنكوفونية. لفتت الكثيرين من النقاد في فرنسا والعالم العربي، ومن رواياتها "اليأس خطيئة" التي نالت عام 2001 "جائزة القارات الخمس" الفرنكوفونية.

ياسمين غاتا هي ابنة الشاعرة والروائية اللبنانية فينوس غاتا الخوري. ولدت في فرنسا عام 1975 ودرست فيها تاريخ الفن الإسلامي. ترصد جذورها المتعددة من الأبوين والأجداد. عاشت حياتها في فرنسا ولم تتقن اللغة العربية. وهناك الروائية ألماظ أبي نادر التي وُلدت وترعرعت في بلدة صغيرة في جنوب غرب ولاية بنسلفانيا تُدعى كارمايكل وتشتهر في مناجم الفحم. ثمة الكثير من الأسماء الروائيّة والشعريّة البارزة من أصول لبنانيّة في أميركا اللاتينية، مثل الروائي الكولومبي لويس فيّاض ولد في بوغوتا عام 1945. في رصيده ثلة من الروايات فضلاً عن مجموعات قصصيّة ومقالات أدبيّة نُشرت في مجلات وصحف كولومبيّة وأجنبيّة مختلفة. صدرت باكورته "أصوات النار" عام 1968، تلتها "رائحة المطر" و"أمثولة حياة". والأرجنتيني الشاعر إدغاردو زوين (من بلدة يحشوش الكسروانيّة الجبلية)، ترجمت قريبته الشاعرة الراحلة صباح زوين بعض قصائده إلى العربية، وألبرتو موسى ولد في ريو دي جانيرو بالبرازيل في عام 1961، من أعماله "لغز القاف"، صدرت في ترجمة مصرية.

والكاتب هرنان تراك، وُلد في كولومبيا عام 1926 إلا أنه عاش باستمرار في العاصمة الفنزويلية كاراكاس، وهو يتعاطى الشعر، وله دراسات أدبية مهمة في مختلف حقول المعرفة والإبداع والإنسانيات، من أعماله الشعرية "ساعة سريرية" (1964)، و"أقربائي" (1968)، وله كذلك "قصة وكاتب"، و"زمن الصمت" (1968)، توفي هرنان تراك في كراكاس عام 1977. هناك الشعراء البرازيليّون كارلوس نجّار وجورج مدوّروجميل منصور حدّاد والروائي ميلتون حاطوم (متحدّر من منطقة برج البراجنة في ضاحية بيروت الجنوبية) اتّخذ من مناوس البرازيليّة مسرحاً لرواياته الثلاث، "حكاية شرق ما" (1989)، "شقيقان" (2000) و"رماد الشمال" (2005)، وكلّ رواياته تتناول مآس عائليّة.

ومواطنه رضوان نصّار (من بلدة أبل السقي في الجنوب)، وُلد سنة 1935 في ساو باولو، كان والده مسيحياً أرثوذكسياً، ووالدته بروتستانتية، لكن الأولاد أُنشئوا على المذهب الكاثوليكي لتجنب التمييز في المعاملة. عندما كان نصار في السادسة عشرة، انتقل إلى العاصمة ساو باولو، وهناك درس اللغة والقانون، قبل أن يتحول إلى الفلسفة في جامعة ساو باولو. في الثامنة والأربعين من عمره، سنة 1984، أعلن نصّار عن تقاعده، وأصبح مزارعاً، وترجمت منشورات "الجمل" بعض أعماله.

وثمّة الكثير من المقالات والدراسات والكتب البحثيّة التي تروي سيرة العرب وأدبهم في أميركا اللاتينيّة، منها كتاب "اللبناني في فنزويلا" للباحث والديبلوماسي الفنزويلي من أصل مصري سامي عبيد.

ومن القصص الطريفة التي يرصدها الكاتب قصّة عائلة صعب الشعريّة التي هاجرت من البقاع الغربي، عبر رحلة الشاعر والأب نمر صعب وزوجته الشاعرة علياء حلبي في مطلع الستينات من القرن الماضي، واستقرّ بهما الحال في مدينة "التجري" الفنزويليّة التي تشبه في جمال سحرها الطبيعة الجبليّة في منطقة البقاع الغربي في لبنان. فانخرط الأب والأم في الحياة الثقافيّة، وأجادا كتابة الشعر باللغة الإسبانيّة.

الثيمة الأبرز في كتابات الكتاب من أصل لبناني، ليست الحنين والشعور بالغربة والتغني بـ"بوطن النجوم" (إيليا أبوماضي)، أو "لكم لبنانكم ولي لبناني" (جبران خليل جبران)، بل سؤال الهوية من جانب، وتناول الحرب من جهة ثانية، إلى جانب تناول مواضيع يحبّذها الغرب كالحكواتي وشهرزاد والعذرية والشعر القديم وحكاية الاجداد وألف ليلة وليلة والإرهاب والجذور. كتب غسان فواز عن الحرب، وكذلك راوي الحاج في روايته "مصائر الغبار" (صدرت عن شركة المطبوعات)، وكتبت ياسمين شار عن الحرب وخطوط التماس بعنوان "خط الحدود" (ترجمت عن المركز الثقافي العربي)، وتدور أحداث رواية "لغز القاف" لألبرتو موسى (المركز القومي للترجمة) حول شاعر جاهلي خيالي وتمزج الأساطير العربيّة القديمة بالوعي والحساسيّة الأدبيّة الحديثة في أميركا اللاتينيّة، ويوازن بين الأصالة والزيف في نصوص عمرها مئات السنين، وكان مرشده قصاص أعمى هو بورخيس.

ينتج عن هذه الرحلة الأدبية نثر شعرى ذو جمال نادر، تتخلله معارف عن عالم شرقي قديم وشاسع، طالما افتتن الغرب بتخيله. أما ألماظ أبي نادر، فقد روت قصة عائلتها في مذكراتها التي شكلت معلماً أدبياً وظهرت بعنوان "رحلة عائلة من لبنان". يدور الكتاب حول المجاعة التي حلت في لبنان إبان الحرب العالمية الأولى. كما يتحدث عن رحلات عائلتها ذهاباً وإياباً بين لبنان والعالم الجديد، بما في ذلك عمل والدها كبائع متجول على نهر الأمازون في العشرينات من القرن الماضي. ووضعت ياسمين غاتا سيرة العائلة من خلال "ليل الخطاطين" (دار النهار - بيروت).

تقول "انطفأت في 26 نيسان 1986 عن ثلاثة وثمانين عاماً. كانت إسطنبول تحتفل بعيد الزنبق في أمير جان. صبيحة اليوم نفسه أبلغ ابني نديم وفاتي إلى الدوائر البلدية في بكلربكي القرية الساحلية المتربعة على الضفة الآسيوية للبوسفور. كان رحيلي بلا مشاكل كما كانت عليه حياتي. لم أخف الموت مرة فهو لا يقسو إلا على من يخشونه. لا صراخ ولا دموع. جاء موتي لطيفاً لطف القصب عندما تغط أليافه في المحبرة. وجاء أسرع من الحبر يشربه الورق. حرصت على أن لا أخلف ورائي أي فوضى. رتبت حياتي وأدوات الخطاطة التي كنتها". في القسم الأخير من الكتاب نقرأ ما يشبه نعيا مفصلا يتلوه جو قصصي شعري حزين.

الشاعر المكسيكي خايمي سابينس الذي أمضى طفولة في كنف والديه على ما روى هو نفسه فيما بعد، ظل يتذكر ما كان يرويه والده من قصص وروايات حملها معه من لبنان منها قصص "عنتر" ومغامراته وقصص ألف ليلة وليلة. وعلى طريقة "الحكواتي" كان الوالد يترك الأولاد في كل ليلة عند عقدة يتشوقون في اليوم التالي للاستماع إلى البقية وكثيرا ما كان الأب المهاجر من لبنان يردد أمام أولاده أغنيات شعبية لبنانية. ولما سأله ابنه الصغير خايمي مرة عما يقول أجابه أغنيات شعبية لبنانية يرددها البناؤون في القرى وهم يشيدون البيوت.

التحق عام 1949 بكلية الآداب والفلسفة في الجامعة الوطنية في مكسيكو، وأدرك في تلك السنوات أن الشعر قدره وأنه شاعر محترف. إلا أن ضرورات الحياة حملته من جديد إلى مسقط رأسه في ولاية تشيابس الجنوبية. ترجم الشاعر قيصر عفيف بعض قصائده إلى العربية ونشرت عن دار نلسن. لربيع علم الدين قول أصبح مع الوقت معلماً من معالم إشكالية الهجرة والشتات "في أميركا أندمج لكن لا أنتمي، في لبنان أنتمي لكن لا أندمج". وتعاطت رواياته مع محاور ثلاثة هي الهوية والموت والحرية الفردية.

وحين كتب ميلتون حاطوم روايته "الشقيقان" وصدرت مترجمة لدى دار الفارابي، كان يدرك التناقض اللبناني، أو الثنائية بين الالتحاق بالغرب والتعلق بالشرق. تدور أحداث الرواية في مدينة مانوس البرازيلية داخل مجتمع المهاجرين اللبنانيين والعرب الذين يشكلون اليوم أقلية ولكنها مؤثرة جداً في البرازيل.

ويطلق على المواطنين في أميركا اللاتينية ذوي الأصول العربية إلى اليوم اسم الأتراك نظرا لقدوم أوائل المهاجرين إلى هذه الدول خلال فترة الحكم العثماني وكانوا لذلك يحملون وثائق سفر صادرة من الدولة العثمانية. بطلا رواية حاطوم في "الشقيقان" هما عمر ويعقوب، ابنا مهاجرين لبنانيين، تعرض الرواية لحياتهما وتطورها كجزء أصيل من تاريخ البرازيل، واحد منهما يبقى في البرازيل والآخر يعود إلى لبنان حرصاً على الجذور هنا تبرز مشهدية الواقع اللبناني. ويتحدث هرنان تراك في كتابه "أقربائي" عن أجداده وأصله العربي، وكيف أنه كان بين والده ووالدته جسر بناؤه غير متين، إنه يتذكر في كتاباته صوت الأذان، وبائعات الفل والياسمين، والعديد من الذكريات الجميلة التي حملها أجداده معهم إلى مهجرهم الجديد.

باختصار، يمكننا القول ليس ثمة تشابه بين الجيل الثاني والثالث والأول في المهجر، أدب الجيل الأول من المهاجرين، وقد غلب عليهم اسم السوريين في أميركا الشمالية (نسبة إلى سوريا الكبرى قبل الانتداب الفرنسي) والترك في أميركا الجنوبية، نسبة إلى الأتراك الذين كانوا يحتلون بلادهم في ذلك الزمن. وكان الشعر الفن الوحيد تقريبا لدى أدباء المهجر في أميركا الجنوبية، وكتب أدباء المهجر في أميركا الشمالية الشعر والمقالة والقصة والرواية والمسرحية والسيرة، أما الجيل الثاني والثالث فقد اختاروا أنماطا مختلفة من الثقافة تتماهى مع ثقافة بلادهم الجديدة، وأيضا تتناغم مع ثقافة العولمة والانفتاح على الأجناس الأدبية، بين ذاكرة الأجداد والجنس والمتخيل والحياة الفردية وتوظيف التاريخ والإكزوتيك.

كاتب من لبنان

فؤاد حمدي

FUAD HAMDI 2019



أدب الداخل وأدب الخارج

النموذج العراقي: إشكاليّة الانتماء

محمّد صابر عبيد

أفرزت ظروف ما بعد النصف الثاني من القرن العشرين في العراق كثيراً من الإشكالات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والأدبية، وإذا ما عددنا الأدب هو حصيلة طبيعية ونوعية وانعكاس وجداني وعاطفي ونصيّ لهذه الظروف والمتغيرات فبوسعنا معاينة ما حصل بوصفه إجابة نموذجية عن شبكة الأسئلة التي يمكن اقتراحها في هذا السبيل، إذ لا شكّ في أنّ سلسلة الانقلابات التي حصلت ابتداءً من انقلاب عبدالكريم قاسم على الملكية وما تبعها من انقلابات عشوائية هدفها المصالح الحزبية والفئوية والشخصية الضيّقة، وما صاحبها من تغيّرات واسعة وعميقة عمودياً وأفقياً في البنية الثقافية والاجتماعية والحضارية للمجتمع، كان لها أكبر الأثر في إحداث فجوات ثقافية وأدبية هائلة في بنية العقل العراقي المعرفي على أكثر من صعيد، ولعلّ من أبرز تمثّلاتها هجرة كثير من الأدباء والفنانين والمفكرين والمثقفين إلى بلدان العالم المختلفة وفي مقدمتها دول أوروبا الغربية والشرقية، أملاً في الحصول على حياة أفضل وأهدأ وأكثر أمناً وحرية وإنسانية ومعنى، حاملين معهم مواهبهم ومشاريعهم وآمالهم فقط كي يفتتحوا بها أفقاً جديداً لحياةٍ مختلفة ومجدٍ مغاير.

على الرغم من أنّ أسباب الهجرة لا تعدّ ولا تحصى لكنّ النتيجة واحدة في الأحوال كلها، وتتمثل في ترك الوطن واللجوء إلى بلدان أخرى ستصبح لاحقاً أوطاناً بديلةً ليكون الوطن الأصل وطناً احتياطياً وهامشياً قياساً بالوطن الجديد، وأذكر أنّ أحد الشعراء الأصدقاء من جيل السبعينات العراقي قال فرحاً لكثير من أصدقائه بعد أن حصل على الجنسية الأسترالية "الآن أشعر أنني إنسان حقيقيّ"، بكل ما تنطوي عليه هذه الجملة القاسية من ألم ومرارة وعنف ولذّة وانتقام من خسارات ماضية لا عد لها، غير أنّها تمثل في الطرف الآخر من المعادلة حقيقة لا يمكن إنكارها في ظلّ أنظمة بوليسية غاشمة تعاقبت على حُكم البلد وما زالت حيث صار الحصول على جنسية أجنبية حلم الأحلام لأيّ أديب عراقي لا قيمة لجنسيته العراقية عالمياً، فجواز السفر العراقي على مدى سنوات أحد أسوأ الجوازات في العالم إذ لا تسمح له أيّ دولة في العالم مهما كانت صغيرة من دخول أراضيها (بما في ذلك الدول العربية الشقيقة!) إلا بتأشيرة دخول لقاء ثمن، والأغلب من هذه الدول لا تمنحه تأشيرة دخول مطلقاً حتى للأدباء والمفكرين الذين تتمّ دعوتهم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية لهذه الدول.

الشاعر محمد مهدي الجواهري كان أحد أبرز المنضوين تحت لواء المهجرية الجديدة من الأدباء العراقيين أو حامل لواء المهجرية الجديدة، إذ قضّى أكثر من نصف قرن في رحلته المهجرية شرقاً وغرباً يتجوّل بقافيته بين البلدان والأمصار، فبعد خلافه مع عبدالكريم قاسم زعيم أول انقلاب في العراق هاجر (مختاراً أو مضطراً) إلى عدد من دول أوروبا ليستقرّ أخيراً في مدينة براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا سابقاً، الجيك حالياً، وتصبح منفاه المفضّل الذي اقترن به على مدى سنوات طوال، فهي عنوانه وموطنه ومهجره ولكلّ من يرغب في لقائه ما عليه سوى أن يشدّ الرحال إلى براغ كي يرى الجواهري في أحد مقاهيها مع ثلّة من أصدقائه ومريديه.

وعلى الرغم من أنّه عاد مرات عديدة إلى العراق بدعوات من حكوماتها المتعاقبة إلا أنه كان ما يلبث أن يعود بعد ذلك إلى منفاه، حيث استطاب العيش هناك ولم يعد العراق سوى ملاذ روحي يلجأ إليه في عالم الأحلام والذكريات والأبيات الشعرية التي تتغنّى بماضيه، ومن ثمّ استقرّ قبل وفاته في مدينة دمشق ليموت ويدفن هناك في مقبرة الغرباء عام 1997 بعد استحواذه على لقب "شاعر العرب الأكبر"، وربما تحتاج قضية قياس تأثير الهجرة على نموذجه الشعري وتطوره إلى دراسة معمّقة تكشف قيمة ما كتبه من شعر قبل هجرته من العراق وبعدها، لكنّ اختياره ظلّ مشروعاً شخصياً للحياة أكثر منه للشعر لأنّ الحياة ليست شعراً كلّها حتى لأعظم شاعر في العالم.

الشاعرة الرائدة نازك الملائكة هاجرت مبكراً لأسباب شخصيّة غير سياسية واستقرّت في الكويت مدرّسةً في جامعتها، لكنّ مشروعها الشعري الحداثي توقّف تقريباً بتوقّف تجربتها الشعرية المتوهجة بعد تركها العراق، وتوقّف معه مشروعها النقديّ الحداثيّ بوصفها المنظّرة الأولى في تحديث الحركة الحديث الشعرية التي قادها الروّاد في العراق، واكتفت بما حققته شعرياً ونقدياً في المهجر ولم تضف جديداً إلى ما حققته في ذلك فقد أصيبت بنوع من الشلل منعها من التواصل المنتج في هذا السبيل، وبقيت كذلك حتى وفاتها في القاهرة عام 2007.

أما الشاعر الرائد الآخر عبدالوهاب البياتي فقد كانت الهجرة جزءاً من مشروعه الشعري وجاب دولاً كثيرة حتى استقرّ طويلاً في إسبانيا مستشاراً في السفارة العراقية هناك، وكانت الهجرة جزءاً لا يتجزّأ من شخصيته وتجربته الشعرية، وأتاحت له هذه الهجرة في بلدان مختلفة التعرّف بكثير من أدباء العالم الكبار وأسهمت هذه المعرفة في تطوير تجربته خلافاً لزملائه الروّاد الآخرين، حتى عاد مؤخراً إلى العراق قبل الاحتلال الأميركي ثم ما لبث أن استقرّ مدة لا بأس بها في عمّان، وكان عرّاباً للأدباء والفنانين العراقيين والعرب هناك إذ كان مقهى الفينيق عراقاً مصغراً ضمّه صحبة كثير من الأدباء والفنانين العراقيين والعرب المقيمين في الأردن والزائرين لها، وانتقل قبل وفاته بقليل إلى دمشق ليتوفّى هناك عام 1999م.

الشاعر الرائد الآخر بلند الحيدري ترك العراق مبكراً واستقرّ في لندن بعد سنوات



فؤاد حمدي

وصفها بالجميلة والثرية في بيروت قبل الحرب الأهلية، لكنّ ما أنتجه من شعر في الغربتين بيروت ولندن لا يضيف شيئاً مهماً لتجربته الرائدة الأصيلة قبل هجرته، وهو نفسه يعترف بذلك في أكثر من حوار ومقابلة لأنّ التجربة الشعرية حوار بين شاعر ومتلقٍّ على أرض مشتركة وفضاء مشترك وحياة مشتركة.

وما يقال عن هؤلاء الشعراء الروّاد المهاجرين من العراق يقال عن زملاء لهم عزفوا أحلامهم وآمالهم في غربات ومهاجر متنوعة، لكنهم ظلّوا يتغنون بموطنهم الأصلي يكتبون له ويتمنون أن يصلهم ما يشعر به مواطنوهم حين يقرأونه، فكان الشاعر سعدي يوسف في غربته الشهيرة التي ما زالت قائمة حتى الآن، والقاصان الروائيان غائب طعمة فرحان وفؤاد التكرلي بوصفهما أيقونتين سرديتين عراقيتين مهمتين، ومن ثم بدأت هجرة أخرى لأدباء الستينات في العراق إذ هاجر فاضل العزاوي وفوزي كريم وصلاح نيازي وسركون بولص وصلاح فائق وغيرهم، وحاولوا تطوير تجاربهم الشعرية والأدبية والفنية عموماً في مفاصل كثيرة إذ نجح من نجح منهم وأخفق من أخفق، إذا كان الهدف الجوهري الأساس هو الشعر على نحو فني دقيق ومخصوص، غير أنهم عاشوا حياة أخرى لا تخلو من التباس تتقاسمها الحرية والحنين.

ثمة موجة هجرة أخرى كانت لأدباء الموجة السبعينية في الترتيب الجيلي العقدي لأدباء العراق، حيث انتشروا في مشارق الأرض ومغاربها وخاضوا تجارب مضنية على أكثر من صعيد، وربما يحتاج الأمر الكثير من الفحص والدرس والمعاينة لتجاربهم الأدبية بين الوطن والغربة كي يتأكد الدارس من مدى الإفادة الفنية والجمالية من فضاء الغربة في تطوير هذه التجارب وتحديثها، لكنها في الأحوال كلها على مستوى الحياة فقد تمكّن هؤلاء من تغيير مصائرهم ضمن اختياراتهم الكبرى في الحياة، وهم فقط يعرفون ما تحقق لهم من منجزات على هذا الصعيد.

ومن ثم أعقبتهم موجة أخرى هي موجة أدباء الجيل الثمانيني الذي ذاق ويلات الحروب وبحث عن خلاص في الغربة، وواصل أدباؤه تجاربهم هناك في حياة أخرى ومصير آخر وحلم آخر، وينطبق الحال نفسه على الموجة التسعينية وما بعدها حيث ظلّ نزيف الهجرة بلا توقّف وازدانت المهاجر القريبة والبعيدة بهذه الكوكبة من أدباء العراق وفنانيها ومثقفيها ومفكريها، وهم يبحثون عن مصير جديد وفضاء جديد وحياة جديدة قد تسمح إمكاناتهم ومواهبهم وشخصياتهم ببلوغها وقد لا تسمح، لكنّ الكثيرين منهم راحوا يتآلفون مع حياة المهاجر الجديدة ويعيشونها بحلوها ومرّها بين تطّلع نحو حرية مقترنة بالأمل وحنينٍ مشوبٍ بالألم، فمنهم من واصل المسيرة ومنهم من عاد خائباً إلى بلده، وفي مثل هذه الأوطان العربية الطاردة كل الخيارات سيئة كما يقول الروائي يوكيو ميشيما وهو أبلغ وصف لهذه الحالة.

كانت آخر سلسلة الهجرات العراقية إلى الخارج بعد احتلال تنظيم داعش الإرهابي لبعض المدن العراقية الغربية، وعلى الرغم من أنّ مدن إقليم كردستان كانت ملاذاً متاحاً لبعض أدباء العراق ومفكريه ومثقفيه وأكاديمييه وعلمائه، غير أنّ البعض الآخر هاجر نحو دول الجوار ودول أوروبية قبلت اللجوء إليها لهذا السبب، وكنتُ أنا (محمد صابر عبيد) واحداً ممن لجأوا إلى تركيا واخترت مدينة "VAN" في أقصى الشرق التركي، وعرض عليّ صديقي الشاعر والأكاديمي عقل العويط الكتابة في الملحق الثقافي لجريدة النهار البيروتية بمكافأة مجزية، أعانتني كثيراً في توفير متطلبات العيش الجيد لي ولأسرتي في هذه المدينة حتى دبّر لي صديقي البروفيسور الدكتور محمد شيرين تشكار عقداً في جامعة "Yüzüncü Yıl Üniversitesi" التركية، لأدرّس مادة الأدب المعاصر لطلبة الماجستير، ومادة الأدب القديم لطلبة الدكتوراه في كلية "الإلهيات"، فبقيت لمدة سنتين أدرّس في هذه الجامعة وناقشت عدداً من طلبة الدراسات العليا ممكن كتبوا رسائلهم وأطاريحهم باللغة العربية في أكثر من تخصّص إنسانيّ، حتى تحررت مدينتي الموصل من براثن الإرهاب وعدت مجدداً إلى جامعتي جامعة الموصل، فلم تطل هجرتي كثيراً لكنّ مصير أولادي تغيّر تماماً حيث انضمّوا إلى جامعات تركية وأجنبية وصارت هجرتهم كليّة، أما أنا فعدت على مضض حتى أحصل على تقاعدي وربما أترك البلد نهائياً، فما أراه الآن لا يتعدى أن يكون سوى أفق مغلق بحاجة إلى معجزة كبيرة في زمن غابت فيه المعجزات.

إنّ حلم التغيير والخلاص والحرية هو حلم إنساني مشروع لكلّ آدمي على وجه الأرض فكيف بالأديب والفنان والمثقف والمفكر، ولا شكّ في أنّ هجرة الأدباء العراقيين هذه تمثل ظاهرة حقيقية تستحق البحث والدراسة والتحليل والكشف، وما أطروحة "أدب الداخل وأدب الخارج" وما صاحبها من اتهامات متبادلة بين طرفي الأطروحة إلا عتبة مهمة لهذه الظاهرة السوسيوأدبية، ففكرة التخوين المتبادلة بين الطرفين يمكن أن تكون منطلقاً سوسيولوجياً لإدراك طبيعة العقل الأدبي العراقي الذي مازال قسم كبير منه للأسف يفكر بطريقة حزبية تافهة وضيّقة في الممارسة الحضارية وتشكيل رؤية ناضجة حول المستقبل.

ناقد وشاعر من العراق

فؤاد حمدي



جاذبية الفضاء الجديد في سرديات الهجرة

عبدالمالك أشهبون

لا يمكن الحديث عن سرديات الهجرة دون تخصيص الحديث المستفيض عن أهمية الفضاء المهجري الذي يعتبر مسرحاً لأحداثها ووقائعها، ذلك أن الفضاء في نظير هذه الروايات هو الذي يمنحها نوعا من الجاذبية والغواية والإغراء، كما يمَكِّنُها من امتداد أحداثها ووقائعها على المستوى الزمني، بينما يعطي فرصة ظهور الشخصيات على مسرح ذلك الفضاء، في علاقته وطيدة ومتكاملة ومتزامنة بكل من الفضاء والزمن وباقي الشخصيات الأخرى.

في هذا المضمار، سبق للناقد الفرنسي هنري ميتران أن أشار إلى أنه «لن يقوم وجود لأيّ دراما، في معناها الأرسطي، أو يقوم وجود لأيّ حدث، ما لم تلتق شخصية بأخرى، في بداية القصة، وفي مكان يوحي باستحالة (L'impossibilité) مثل ذلك اللقاء» (Henri Mitterand : "le discours du roman", PU.F Paris, 1980, p : 201). كما أنه من وظائف الفضاء الروائي أن يتحدث عن البطل ويترجم سلوكه، ومن ثم، «فالمكان، في الرواية، إنما يكون بحسب ملاءمته للحدث القادم. فهو، لذلك، مكان ناطق» (شارل كريفل: "المكان في النص"، ضمن كتاب: "الفضاء الروائي"، ترجمة عبد الرحيم حزل، منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2002، ص 81).

من هنا نفترض أن سرديات الهجرة هي، في العمق، سيرة تلك الشخصيات المهاجرة، القادمة من المكان الأم، والوافدة على فضاء غريب، على اختلاف تنوعه وتشعبه وتعقده، من هنا نفترض أن هذه السرديات بالذات هي، بالأساس، وليدة سلطة وغواية وسحر فضاء المدن الجديدة بامتياز.

1. جاذبية وسحر المدينة الغربية في سرديات المهجر

دُمِغت كثيرٌ من أسماء الكتاب بفضاءاتِ هذه المدن التي هاجروا إليها، ولم يستطيعوا أن يتخلصوا من تأثير تلك الأمكنة الجديدة عليهم، حتى بعد عودتهم إلى الفضاء الأم؛ فكان صدى هذا التأثير واضحاً فيما كتبوه، سواء في كتاباتهم التي تتخذ طابع الرحلة، أو المذكرات، أو اليوميات، أو تلك التي تنحو منحى تخييليا، حين يغلب عليها الجانب التخييلي (الروائي) على الجانب الواقعي. ويكفي أن نذكر، على سبيل التمثيل لا الحصر، الروايات التي ارتقت بالفضاء الباريسي إلى مستوى التوهج الروائي، من قبيل رواية "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس (1953)، و"تفريغ الكائن" (2009) لخليل النعيمي، و"إنها باريس يا عزيزتي" (2013) لنورالدين محقق، و"غربة الياسمين" (2015) للتونسية خولة حمدي، و"أفاعي النار/حكاية العاشق علي بن محمود القصاد" (2015) لجلال برجس وغيرها.

أما فضاء مدينة "لندن"، فقد كان محور روايات عربية عديدة، منها "موسم الهجرة إلى الشمال" (1966) للطيب صالح، و"قنديل أم هاشم" (1968) ليحيى حقي، و"السابقون واللاحقون" لسميرة المانع (1672)، و"إنها لندن يا عزيزي" (2001) لحنان الشيخ، و"شرفة في قفص" (2004) للروائي الفلسطيني محمد القيسي، و"كوميديا الحب الإلهي" (2008) للروائي العراقي لؤي عبدالإله. وغيرها.

في حين حضر فضاء أمريكا في سرديات الهجرة بنسبة أقل، ومثال ذلك نجد رواية: "مواويل الغربة" (2000) للطيفة الحاج، و"أمريكانلي" (2004) لصنع الله إبراهيم، و"شيكاغو" (2007) لعلاء الأسواني، و"أمريكا" (2009) للبناني ربيع جابر، و"بروكلين هايتس" (2010) لميرال الطحاوي، و"مرافئ الحب السبعة" (2011) لعلي القاسمي... إلخ.

على هذا الأساس، فإن سرديات الهجرة لا تعتبر المهجر مجرد فضاء روائي فحسب، يحتوي الشخصيات والأحداث، ويمسك بتلابيب الزمن، بل هو عمق جغرافي وتاريخي وثقافي وديني وجمالي، وهو، كذلك، هاجس الرواية ونواتها الصلبة دلاليا وحكائياً، وتبعاً لكل ما سبق، يُعَدُّ الفضاء المهجري بمثابة الشخصية الرمزية، المركزية النازلة بثقلها على جسد بعض الروايات من بدايتها إلى نهايتها.

هكذا نجد أن كلّ مدينة من مدن المهجر المعروفة، سواء سكنها الكاتب أو مرَّ بها، أو هاجر واستقر فيها، هي بالنسبة إليه محطّة يعود إليها بين الفينة والأخرى في أعماله الإبداعية، خصوصا في مجال الكتابات السردية. فحين يتعلّق كاتبٌ ما بمدينة مهجرية يحوّلها إلى مسرح لأعماله الروائية وإلى أفق إبداعي مخصوص، يضفي عليه صوره المفترضة عنها، فمن هؤلاء الروائيين من يبقي تلك الفضاءات مثالاً للمدن المثالية المنشودة، وإن كان يتعامل معها بمنطق المنقّب بين زواياها، والكاشف لخباياها وأسرارها، ومنهم من يعتبرها جحيما آخر لا يقل قساوة عن الوطن الأم الذي هرب منه، خلالها ينبري الروائي في وصف مكابداته ومعاناته وأوجاعه فيها.

وقد انعكست تلك الهواجس في صور شتى، تزامنت فيها لحظات عامرة بالمشاعر والجمال والود الإنساني واندهاش بالغريب تجلى ذلك في «وقائع وأخبار وحالات، تنقلها سطور يومياتهم، موشّحة بألوان تلك الأمكنة، وخصوصياتها الدالة عليها» (نوري الجراح: "سفر في الأرض وسفر في المخيلة"، مجلة "الجديد" (لندن)، 2017/3/1، العدد 26، ص4).

2. مواصفات التصوير الفني للفضاء المهجري الجديد

إن الإمعان الدقيق تصوير المكان المهجري الجديد، عادة ما يساعد خيال القارئ على فهم الحالة النفسية والوجودية للشخصية المهاجرة، كما قد تؤثر تلك الحالة في سلوكه الحياتي الجديد، وهو يحاول التأقلم مع الواقع المغاير والغريب، خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن هذه الشخصيات العربية المهاجرة لها أصول ومنطلقات ومرجعيات

فؤاد حمدي

ثقافية ودينية وحضارية وأهداف تسعى إلى تحقيقها في ظاهر الحياة أو في باطنها، إذ تعبّر عن مواقف مناسبة لدرجة وعيها ومستوى تمثلها لقيم وثقافة العالم الجديد.

وهذا التصوير الدقيق لمؤثثات الفضاء الجديد هو ما يمكن أن تجلوه لنا سرديات الهجرة بامتياز، حيث تعكس روايات الهجرة وعيا فنياً ومعرفياً بصورة الآخر، وبالبيئة المحيطة به، ومن ثم فإن عناية الروائيين الذين تناولوا ثيمة الهجرة بالفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث، تكون وسيلة لنقل رؤيتهم إلى الوجود من حولهم. وسواء أكانت هذه الزمكانات أفضية للعبور أم كانت أفضية للإقامة، فإنها تكون مثاراً لتأملات وتداعيات ومشاعر داخل متاهات أسئلة قلقة تلامس هموم الانتماء والكينونة ورغائب الجسد. وهنا تجدر الإشارة إلى أن جوهر المكان، حيث البيئة والمعمار الجديدين يلعبان دورا مهما في حياة المهاجرين، ناهيك عن الهموم الحياتية المستجدة، إذ أن المكان الجديد يفرض إيقاعه وموضوعاته وقضاياه على الوافد العربي، بحيث يجد نفسه في مواجهة عالم جديد، ويتحتم عليه التأقلم معه والتكيف مع مستجداته، وذلك دفاعاً عن نفسه وعن هويته، ما دام للمكان الجديد هيبته وسلطته وسطوته. مع التأكيد أنه ليس كل من خرج خارج حدود الوطن سيكون بالضرورة منبهراً بجماليات المكان المهجري ومستلباً بثقافته.

هذه المدن الغربية العالمية التي توهجت إبداعياً في الرواية العربية، والمسمّاة بأسمائها الحقيقية (باريس، لندن، شيكاجو، مدريد...)، تجعل المهاجر ملزماً بالاحتكام إلى الفضاء الجديد، بكل مكوناته ومؤثثاته (العمران والشوارع والمرافق العامة وطبائع الأهل وعاداتهم وتقاليدهم ونمط عيشهم ومدى تقدمهم وتحضرهم وأفراحهم وأتراحهم...الخ)، ليكون في الإمكان معرفة الثراء الدلالي أو السيميائي لتلك أمكنة المختارة، مقابل أمكنة شرقية لها مواصفاتها وخصائصها وثقافتها، حيث أن العيش في هذه الأمكنة الجديدة هو الكفيل بالكشف عن هذا الثراء الذي ينعكس على الشخصيات المهاجرة بدوره قيمياً!

كما أن قراءتنا لنظير تلك النصوص الروائية تخبرنا، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بفكرة وسبب إقدام المهاجر على مغامرة السفر، وهي في أغلبها ظروف تتعلق بإتمام الدراسة في الغرب، أو طلب اللجوء السياسي، أو التدريس هناك، فهناك دائما دافع وحافز وراء كل ارتحال أو خروج من مكان إلى آخر، حتى أن كتابات كولومبوس (مكتشف أمريكا) تشير، على سبيل المثال لا الحصر، إلى أن الدافع الأول وراء الرحلة كان هو البحث عن الذهب، وهو ما يسجله في يومياته قائلا «لا أرغب عن التوقف في اكتشاف أماكن أبعد بل أرغب في اكتشاف الكثير من الجزر والذهاب إليها، بحثا عن الذهب" (يراجع تزفيطان تودوروف: "فتح أمريكا. مسألة الآخر"، ترجمة بشير السباعي، تقديم فريال جبوري غزول، سينا للنشر، القاهرة، ط 1، 1992، ص 14).

ومن خلال قراءتنا لبعض هذه المتون الروائية التي تدور في فلك سرديات الهجرة، يمكننا رصد أهم الملاحظات التي عنَّت لنا، وهي على النحو الآتي:

أولاً: لم يتمثل الروائي العربي الفضاء الجديد من منطلق التطور العمراني الكبير الذي حصل في المدن الغربية فحسب، بل، أيضا، من منطلق الإشارة إلى سكان تلك المدن، من حيث أخلاقهم وعاداتهم وتقاليدهم.

ثانياً: لم يستحضر الروائي العربي المدينة الغربية، بكل عناصر تطورها فقط، بل صوّر لنا تلك المدن من حيث الجدة والقدم (الأحياء الجديدة مقابل الأحياء القديمة)، ومن حيث التفاوت الطبقي (أحياء الفقراء والمهمشين والمنسيين مقابل أحياء الأغنياء والموسرين)، ومن حيث الغنى التاريخي للمدينة (أحياء الأندلس في إسبانيا). من هنا جاء وصف الروائي لهذه الفضاءات الخلفية التي تخفي الوجه الآخر لتلك المدن العالمية.

ثالثاً: تعد حاسة البصر الأساس في تصوير جماليات المدينة الغربية، حيث التفصيل في جغرافية المدينة من حيث أشكال الوَسْمِ الدالة على الاتجاهات، والأمكنة، والمعالم... مع العلم أن لكل مدينة مهجرية إيجابياتها كما لها سلبياتها، من هنا تركيز الروايات التي اختارت أمريكا أكثر من غيرها على المزاوجة بين سلبيات الفضاء الجديد وإيجابياته.

رابعاً: تصوير طرق العيش في المدينة الغربية الذي يتأسس على الحرية الفردية، وهو ما يشكل دعامة أساسية في بناء المدينة الحديثة؛ فالحرية بما هي قيمة سامية في ثقافة الأفراد والجماعات، وهي الضامن الأساس لممارسة كل أشكال الوجود في تلك المدن بمختلف ألوان الطيف البشري، دينيا وعرقيا وجغرافيا وثقافيا.

خامساً: يكون المهاجر العابر أو حديث العهد بالمكان أكثر افتتانا بجماليات المكان المهجري الجديد، من حيث المعمار، جمال الطبيعة، نظافة المدينة، وصورة الأنثى الجميلة. الأمر الذي لا تعكسه وجهة نظر من أقاموا في بلاد المهجر مدة طويلة، حيث الاغتراب هو الميسم العام لمواصفات المهاجرين الذين أدمنوا الغربة، وتشربوا قساوة الزمن الغربي، بكل آلامه وآماله.

ناقد من المغرب

فؤاد حمدي



سردية المهاجرين

في روايات الروائي الجزائري عمارة لخوص

بن علي لونيس

اكتشفتُ روايات عمارة لخوص منذ أن قرأتُ روايتَه الرائعة "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" (منشورات الاختلاف)؛ كان العنوان لافتاً ومغرياً بما يضمره من إيحاءات رمزية ودلالية، وأحسستُ بحدسي، كقارئ، أنّ الروايةَ التي أنا بصدد اقتنائها من بائع الكتب لن تكون عادية. أحيانا، على القارئ الوثوق في حدسه، لأنّه سيوجهه إلى النصوص الأدبية العظيمة، وهي تلك النصوص التي تمثّل انعطافاً في مسار السرد الروائي (أتحدث هنا عن السرد الجزائري المُعاصر).

في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك" تقع جريمة قتل في عمارة بحي إيطالي يعجّ بالمهاجرين. الضحية شاب إيطالي يُلقب بين سكّان العمارة بـ"الغلادياتور" أو "المصارع"، وكان الشابُ معروفا بعنصريته إزاء المهاجرين، وكرهه لكل ما هو أجنبي، فهو من الذين يرفعون شعار "إيطاليا للإيطاليين".

وقعت الجريمة داخل مصعد العمارة التي يقطنها إيطاليون ومهاجرون من دول مختلفة من العالم (باكستان، البيرو، ايران)، ومع بداية التحريات، تفتح الرواية سردها على شخصيات العمارة، كل يقدّم وجهة نظره المُختلفة حول الجريمة وحول شخصية المصارع.

الشرطي المكلّف بالبحث في حيثيات قتل الشاب الإيطالي كان أمام تحدي اكتشاف القاتل، وما أثار اهتمامي هو طبيعة السؤال الذي طرحه مفتش الشرطة، فبدل أن يطرح السؤال التالي: من هو قاتل الغلادياتور؟ فقد صاغ السؤال على النحو التالي: ما هوية قاتل الغلادياتور؟ صيغة السؤال شكّلت لديّ مفتاحا لتفكيك طبيعة الجريمة التي وقعت في هذه العمارة، وسنكتشف أنّ الجريمة كانت مجرّد خلفية للكشف عن واقع المهاجرين في إيطاليا، الذين يُنظر إليهم بوصفهم مصدر الخطر والتهديد. إنها جريمة "هووية".

تتهم الشرطة شابا إيطاليا يُدعى "أميديو"، لكن الرواية ستُخفي علينا مسألة في غاية الخطورة، وقد أخفت حقيقة هذا الشاب إلى غاية نهايتها. وقبل الوصول إلى حقيقة القاتل، ستمنح الرواية الصوت لشخصيات العمارة، كلّ يدلي بدلوه حول الحياة في العمارة، ونظرتها المرتابة من إيطاليا، ومن الإيطاليين، من الآخر، من الهوية، من اللغة، من الحياة المشتركة... إلخ.

لقد أعجبني كثيرا البناء المُحكم للرواية، فاعتمدت على أسلوب الحوارية الذي كسر سلطة الصوت الأحادي الذي كثيرا ما يحتكره السارد؛ في هذه الرواية نقف أمام نسيج متنافر من الآراء حول الجريمة، وحول شخصية الشاب أميديو تحديدا. ستظهر الحقيقة مجرد زاوية نظر. كان أميديو يقول في يومياته "اليوم زاد كرهي للحقيقة ونما عشقي للعواء" (الرواية ص30).

تتحول إيطاليا، في هذه الرواية، إلى الذئبة التي وردت في أسطورة تأسيس روما، والمهاجر إلى ابنها غير الشرعي، فكيف له أن يرضع منها دون أن تلتهمه؟ سؤال ذكي هذا الذي طرحته الرواية ابتداء من عنوانها، إذ يبدو أن مدارها هو الكشف عن معضلة التعايش في بلد أوروبي، يتحول فيه المهاجر إلى متهم بجريمة ما.

الهجرة نفسها تتحول إلى جريمة اختراق للنسيج الثقافي الإيطالي، وبذلك تلويث نقائه. إنّ فكرة إيطاليا للإيطاليين، هي فكرة يرفعها اليمين المتطرف الذي يؤمن بنقاء العرق ونقاء الهوية ونقاء اللغة، والتي تعني أنّ الإيطالي المقتول قد ذهب ضحية تصفية من قبل المهاجرين بسبب مواقفه العنصرية منهم.



فؤاد حمدي

سنتعرّف على شخصيات عديدة (بارويز منصور، بندتا، إقبال أمير الله، إلزبتا، يوهان...) كلها تتحدث عن الفتى أميديو المتهم بقتل الشاب العنصري، لكن ثمة اتفاق شبه كلي بينها في أنّ هذا الشاب لا يمكنه أن يرتكب الجريمة، فهو إيطالي على قدر كبير من الأخلاق، وفضلا عن ذلك فهو شخص متسامح ومتعايش، إنه الصورة النقيضة للغلادياتور. قال عنه إقبال أمير الله "السينيور أميديو إيطالي متميّز؛ إنه ليس فاشيا أي عنصريا يكره الأجانب مثل الغلادياتور الذي كان يتعدى على المهاجرين ويهينهم بشتى الوسائل" (الرواية ص 49). المفاجأة الكبيرة التي أخفتها لنا الرواية أن هذا الشاب الذي يدعى أميديو ليس إلا الشاب أحمد وهو من أصول جزائرية، هاجر إلى إيطاليا هربا من الإرهاب الذي كان يعيث إجراما في الجزائر في سنوات التسعينات. يتحول أحمد إلى أميديو، ويتمكن من الاندماج في المجتمع الإيطالي حتى أنّ الايطاليين أنفسهم لم يميزوه عن أبناء جلدتهم.

هنا نجد أن رواية لخوص طرحت مشكلة المهاجر من زاويتين: من زاوية صعوبة الاندماج في المجتمع الإيطالي (بالنسبة إلى شخصيات أخرى ظلّت تعيش في الهامش كفئات معزولة تعاني من الرؤية الدونية للإيطاليين)، ومن زاوية القدرة على التكيف والاندماج (في حالة شخصية أحمد) هذا الأخير الذي كان يُنظر إليه على أنه إيطالي أبا عن جد.

المهاجر أو الصورة المصطنعة للعدو

في روايته "القاهرة الصغيرة" (منشورات الاختلاف)، يستمر لخوص في نفس النهج، أي الكتابة عن المهاجرين العرب في إيطاليا،

وهذه المرة في حي يقطنه المهاجرون يسمّى بالقاهرة الصغيرة. يستدعى بطل الرواية "عيسى" (وهو اسم مستعار) من قبل المخابرات الإيطالية لأجل مهمة حساسة وهي التجسس على المهاجرين عبر الاندماج معهم، وهذا بعد أن تأكدت المخابرات الإيطالية من احتمال قيام أشخاص مشبوهين من العرب بعملية إرهابية كبرى في إيطاليا.

يتحول الاندماج، في رواية "القاهرة الصغيرة" إلى مهمة أمنية، تقتضي تحول البطل من هوية إيطالية إلى شاب تونسي ومسلم (كان عيسى يقول "في المحصلة صرت شخصا آخر"، (الرواية ص 9)، سيقع في حب زوجة أحد المهاجرين تدعى "صوفيا"، هذه الأخيرة التي كانت مولعة بأبطال السينما الرومانسية وجدت نفسها تقع في حب عيسى التونسي. وقع اللقاء بينهما على إثر تعرضها لتحرش عنصري من قبل رجل إيطالي عنصري وصفها بالمومياء المحجبة وبالإرهابية وطالبها بالعودة إلى وطنها أفغانستان (الحقيقة هي من أصول مصرية)، لتستعيد رواية "القاهرة الصغيرة" نظرية "إيطاليا للإيطاليين".

يتمكن عيسى من الانخراط في مجتمع المهاجرين، وعلى عكس أحمد في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"، فعيسى هو إيطالي تحول إلى تونسي، وأحمد جزائري تحول إلى إيطالي.

تنتهي الرواية، بحقيقة أنّ المعلومات المتعلقة بخلية إرهابية تنشط في حي القاهرة الصغيرة مجرد تمرين أمني ذهب ضحيته عيسى الذي اكتشف بأنه لم يكن إلا فأر تجربة لاختبار مدى نجاعة الإجراءات الأمنية للمخابرات الإيطالية. تتحول القاهرة الصغيرة إلى مجرد ركح مسرحي لاختبار سيناريوهات الإرهاب. هل يريد لخوص أن ينبهنا إلى مسألة أساسية وهي أنّ الحرب الدولية على الإرهاب قد تكون مجرد مسرحية، يُكتب نصها داخل مكاتب القرار السياسي في الدول الغربية؟

صراع الهويات.. الكوميديا السوداء

في روايته "صراع حول خنزير طلياني في حي سان سالفاريو" (منشورات البرزخ)، والرواية حسب علمي لم تترجم إلى العربية بعد، يؤكد لخوص مرة أخرى بأنه صاحب مشروع روائي، وأنه صاحب خط سردي، لم يحد عنه، وهو الاشتغال بقضايا الهجرة والمهاجرين وواقع العلاقات بين الأوروبي والآخر المهاجر.

في هذه الرواية نلمح أسلوبا ساخرا ميّز أجواءها، ففي حي من أحياء روما، تقع واقعة غريبة وهي دخول خنزير إلى قاعة صلاة شيدها المهاجرون المسلمون في الحي، وقد تم تداول فيديو عن مشهد الخنزير وهو يجري داخل قاعة الصلاة، الأمر الذي أثار غضب المسلمين في حي سان سالفاريو. وعلى اثر انتشار الفيديو على اليوتوب بدأت بوادر صراع بين المسلمين المهاجرين والإيطاليين الذين رفضوا أصلا فكرة بناء مسجد في الحي؛ فبالنسبة إلى المهاجرين فإن الفيديو هو استفزاز حقيقي لمشاعرهم واعتداء على مكان مقدس باستعمال حيوان مدنس في الديانة الإسلامية، فالفاعل لا يمكن أن يكون إلا أحد العنصريين الإيطاليين الذين يريدون إشعال حرب دينية في الحي، وما غذى هذه الحرب الوشيكة هو كراهية الإيطاليين العنصريين للأجانب المسلمين، فهم ليسوا أكثر من إرهابيين جاؤوا إلى إيطاليا لأجل غزوها واحتلالها.



فؤاد حمدي

"إنزو" هو بطل الرواية، يعمل إنزو صحافيا في جريدة إيطالية محلية ومغمورة، وتحت إدارة رئيس تحرير وصفته الرواية بالرومانسي والحالم، فهو مازال يؤمن بقوة الصحافة في تغيير العالم، وقلب الأنظمة السياسية، ونموذجه الكبير هو جريدة "الواشنطن بوست" التي فجرت قضية الووترغيت التي أطاحت بحكم نيكسون 1974. مشكلة إنزو أنّ رئيس تحريره يطالبه باستمرار بالبحث عن سبق صحفي مثير من شأنه أن يرفع من شعبية جريدته المغمورة، وأمام الإلحاح اليومي والمستمر اهتدى إنزو إلى فكرة غريبة وهي: الصحفي الحقيقي هو أيضا ذلك الذي بإمكانه صناعة الأحداث واختلاقها. ما يحتاج إليه هو بالذات ممثل مُحترف، وقد اهتدى إلى صديقه "لونسيانو تيرني" الذي كان أيضا مقلدا للأصوات، ليخوض في مغامرة صناعة الأحداث وإقناع رئيس تحريره ثم القرّاء بأنّها أحداث ووقائع وشهادات حقيقية.

من خلال هذا العرض البسيط، ينبهنا لخوص إلى مسألة خطيرة، لنتخيل أنّ ما ينقل إلينا من أخبار في القنوات المحلية والعالمية مجرد تمثيليات لا أساس لها من الواقع؟

نفس الفكرة وجدتْ أمبرتو إيكو قد طرحها في روايته الأخيرة "العدد صفر".

فؤاد حمدي

لم تتوقف مهمة إنزو عند كتابة تقارير صحفية عن جريمة قتل وقعت بين عصابتين من المهاجرين، بل سيلعب دور الوسيط بين المهاجرين والإيطاليين تفاديا لنشوب أيّ صدام دموي بينهم على خلفية صور الفيديو عن الخنزير في قاعة الصلاة. سنكتشف في الأخير أنّ ذلك الفيديو كان فقط من عمل مجموعة من المراهقين المشاغبين، والذين لم يقصدوا إهانة مكان مقدس، بل حدث كل شيء بالصدفة، دون خلفية الإساءة إلى مكان مقدس عند المسلمين.

نفهم من خلال هذه النهاية المفاجئة، إلى أيّ مدى يمكن أن تقوم الحروب بسبب إساءة فهم متبادل بين الأطراف المتصارعين؛ فالإعلام اليوم، خاصة الجديد، أصبح بشكل مصدرا من مصادر تعميق الهوة بين المهاجرين والأوروبيين، فالمهاجرون هم ضحايا للصور الإعلامية التي نمذجتهم في قوالب مكتملة فصوّرتهم في شكل الخطر الذي يتهدد أوروبا ثقافيا واجتماعيا وأمنيا.

في الأخير، مازلتُ على قناعة بأنّ ما يكتبه عمارة لخوص هو مشروع سردي جد متميّز، فهو لا يحرص فقط على إمتاع القارئ، بل يحرص أيضا على إثرائه معرفيا، فرواياته لا تخلو من مرجعيات أنثروبولوجية وثقافية وأدبية وفكرية أعطت عمقا كبيرا لها. ربما يرجع ذلك إلى تكوينه الجامعي، فهو باحث في الأنثروبوولجيا الثقافية وقد ألف أطروحة دكتوراه في إيطاليا عن المهاجرين.

ناقد من الجزائر



العنونة المكانية في روايات المنفى السوري

مفيد نجم

يستطيع القارئ لعناوين الأعمال الروائية التي نشرت خلال سنوات الانتفاضة السورية الماضية أن يتوقف عند ظاهرة طغيان العنوان المكاني على هذه العنونة. والسؤال الذي يتبادر إلى ذهن القارئ فورا لماذا هذا الحضور المكثف للعنوان المكاني في هذه الروايات، وأيّ دلالات ينطوي عليه ذلك؟

لكن هذا السؤال يقود إلى سؤال آخر يتمثل في القيمة الجمالية والفكرية الخاصة للعنوان في ضوء الوظائف التي يؤديها حتى تنشغل القراءة به، وتحاول أن تستكشف المضمر والكامن خلف هذه الاستراتيجية في العنونة من دواعٍ ورغبات ودوافع تخص هذه التجارب التي تتقاطع في هذه الاستراتيجية الخاصة للعنونة.

لذلك سنحاول تجاوز دلالات هذه الاستراتيجية إلى محاولة الكشف من خلال علاقة الإحالة المتبادلة بين العنوان الرئيس والنص السردي في هذه الأعمال عن الدور المحوري الدال للمكان في هذه العنونة والذي يجعل المكان يتصدر واجهة هذه الأعمال باعتباره البؤرة التي تتولد منها سائر البؤر السردية الأخرى في هذه الأعمال التي يؤسس المكان فيها فضاء الرواية بالكامل.

ينطوي اختيار العنوان الذي يتم غالبا بعد الانتهاء من كتابة العمل على مقاصد دلالية تتصل اتصالا مباشرا بفكرة العمل ما يجعله تكثيفا واختزالا لما يريد العمل أن يقوله. وتتعزز هذه الأهمية من خلال الوظائف التي يقوم بها العنوان على مستوى التلقي إذ يتولى مهمة إكساب القارئ معرفة بالعمل وتنظيم هذه المعرفة وتأويلها بالصورة التي تجعل منه مفتاحا لدخول عالم الرواية السردي وخلق أفق التوقع.

من هنا تكتسب دراسة العنونة في هذه الأعمال دلالاتها الخاصة نظرا لما أصبح المكان يحمله من معان كبيرة وأساسية في حياة السوري ووجوده المهدد بالضياع والموت الذي لم ينته بعد.

العنوان والمكان.. علاقة اختزال

إن العنوان بوصفه علامة دالة هو جزء من مجموع العلامات التي تشكل النص السردي، لكن أهميته تنبع من أنه يتقدم عليها جميعا، من خلال كونه صلة الوصل الأولى مع القارئ.

لذلك فإن قراءة بنية هذه العناوين الدلالية من خلال شعرية العنوان تتيح لنا استجلاء أفق هذه التجارب في ما تحاول أن تقوله وتكشف عنه من دوافع قوية تجعل المكان يختزل أفق هذه التجربة ويكثف معانيها ودلالاتها الواسعة والكبيرة.

إن هذا الحضور المكثف والدال للمكان في هذه العناوين يجعله يتجاوز كونه بؤرة سردية وتخييلية للعمل السردي إلى ما يمثله في هذه التجربة السردية من قيمة دلالية نفسية ووجودية وإنسانية كبيرة تجعل المكان بؤرة العالم السردي وفضاءه الذي تتشكل فيه حيوات شخصياته الروائية وأحداثها.

إن استعادة هذا المكان المفقود هو تعبير عن علاقة ارتباط عميقة الجذور وجوديا وروحيا وعاطفيا بهذه الأرض، وإصرار على استعادته عبر المخيلة الثرية لاختراق المسافة بين المنافي السورية الواسعة والوطن المستباح.

لذلك فإن الإلحاح على استحضار المكان السوري بكل دلالاته المعبرة والموحية المختلفة هو تعبير عن رغبة عميقة في وصل ما انقطع في هذه العلاقة التي لم تستطع سنوات المنفى القسري والتشرد أن تحد من قوة هذا الحضور وعمقه في العقل والوجدان السوريين.

من هنا يمكننا إدراك معنى أن يتحول المكان في هذه العنونة المكانية كما في المتن السردي إلى بطل الرواية الحقيقي وعنوانها الدال والموحي، كما يمكننا معرفة الحوافز الواقعية والإدراكية، الشعورية واللاشعورية التي تفرض حضورها على هذه التجارب عند بناء عالمها السردي وشخصياتها الروائية، وهو ما يظهر واضحا في تداخل السيري الذاتي الخاص بالتخييلي وإحالاته الواقعية في أغلب هذه الأعمال السردية.

إن دراسة هذه المهيمنات المكانية على عناوين هذه الأعمال الرئيسة تضعنا أمام الأهمية الخاصة التي تمثلها قراءة هذه العناوين باعتبارها رموزا تنطوي على دلالات بديلة للعمل السردي أو مفتاحا تأويليا وفق تعبير أمبرتو إيكو يهدف إلى ربط القارئ بنسيج النص.

إن هذا الحضور المكثف للمكان هو المعادل الموضوعي لغيابه والتعويض الجمالي والدلالي عن هذا الغياب الذي يراد له أن يستمر كأحد أهداف هذا التشريد المليوني في شتى بقاع الأرض. من هنا تأتي أهمية الحضور الخاص للذاكرة المكانية في تداعياتها وتفاصيلها خلال وصف المكان بكل أبعاده.

إنه الحضور الذي يلغي الغياب عندما تتحول لغة السرد إلى جسر تعبر عليه أشواق الكاتب/الكاتبة وحنينه/ها لاستعادة وجوده دلالة على ما يمثله من قيمة وجودية وإنسانية وروحية يصعب

أسعد فرزات

التعويض عنها. لقد تحول المكان في هذه التجربة المفتوحة على شرطها الإنساني والوجودي والروحي المأساوي إلى شكل من أشكال الدفاع عن هويتها وتاريخها وعن وجودها المتعين هناك، الأمر الذي يجعل المكان في هذه الأعمال يشكل نوعا من مقاومة لعمليات الاستلاب والتشريد والمصادرة.

البنية الدلالية واللغوية للعنوان

حاولت الرواية الواقعية عبر تحولات تاريخها الطويل أن تجعل وظيفة المكان هي الإيحاء بواقعية العمل السردي خاصة مع التركيز على استحضار تفاصيله وكل ما يوحي بهذه الواقعية. وعلى الرغم من أن هذا الجانب يحضر بقوة في بنية هذه الأعمال الروائية السورية إلا أنه يتجاوز هذه الوظيفة بما يحمله من دلالات سياسية وثقافية وإنسانية ونفسية يعبر عنها هذا الحضور المكثف للمكان في عناوين هذه الأعمال الرئيسة.

تكتسب دراسة المكان في هذه التّجربة أهمّيتها من كونه بؤرة السرد وفضائه الذي تتكثف فيه معاني التجربة وحمولاتها الروحية والإنسانية والعاطفية، الأمر الذي يجعل العنوان الرئيس في هذه التجربة يشكّل المدخل إلى عوالمها السردية والعلامة الدالة التي تتعين بها.

لذلك فإن قراءة هذه البنية المكانية للعنونة أو بما تحيل عليه تمثل محاولة لاكتناه أبعاد هذه التجربة الإنسانية المروعة وما يتولد عنها ومعها من دلالات تتعدّد بتعدّد التجارب التي يقدمها كل كاتب وكاتبة في هذه الأعمال.

وإذا كان هذا الحضور المكثف للمكان في العنونة يؤسس لهذه العلاقة المتجددة، فإن حضور السيري فيها يعزز عمقها ودلالاتها الوجودية والإنسانية والعاطفية حيث يصبح من المتعذر في كتابة كهذه أن يجري الفصل بين الذاتي الخاص والعام الجمعي من خلال التداخل الحاصل داخل هذه التجربة بين الذاتي الخاص والعام الجمعي. ولمّا كان لا جود للمكان خارج الزمن أو العكس فإن قراءة هذه العنونة المكانية ودلالاتها في بنية السرد الروائي لا يمكن عزلها دلاليا عن زمنها الخاص، سواء ما كان يحيل على الماضي أو الحاضر المستمر طالما أنه يشكل امتدادا لزمن التجربة في تمثلاتها وأشكال تعينها المختلفة كما تفصح عن ذلك مصائر أبطالها المهددين بهذا الوجود والضائعين في متاهات التشرد وأشواقه.

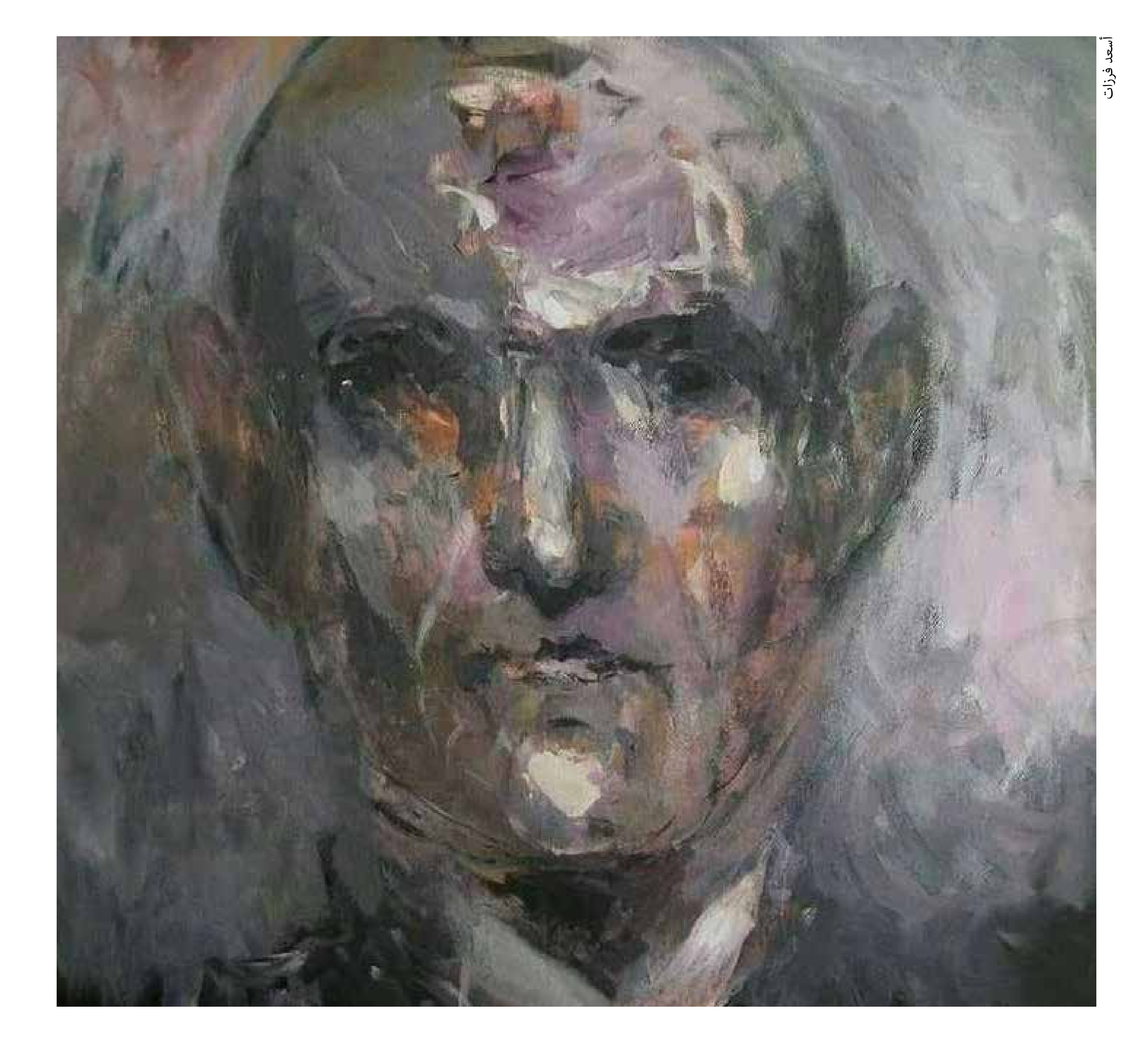
لا تدّعي هذه المقالة أنها تحيط بكل عناوين الأعمال التي صدرت خلال هذا العقد من الزمن والتي أصبح عددها بالمئات، ولذلك ستتوقف عند عدد من هذه العناوين يمكن أن تشكل مدخلا لهذه القراءة بحمولاتها الدلالية الهامة، لاسيما ما يتعلق منها بالدوافع العميقة التي تتولد عنها هذه الدلالات والمعاني على المستويات الوجودية والإنسانية والسياسية أيضا.

إن المعاني التي تنطوي عليها هذه العناوين يمكن أن نختزلها في مستويين اثنين، يتمثل المستوى الأول في محاولة استعادة هذا المكان من خلال المجازفة بالعودة إليه وما تحمله هذه المغامرة من مخاطر كبيرة تتكشف أبعادها المأساوية مع اختراقه حدود هذا المكان وتوغّلها بعيدا فيه، وكأنها في هذه المغامرة تتوغل في عمق المأساة السورية وما تكشف عنه من جرائم يصعب وصفها من قبل سلطة القتل والإجرام المستبدة.

يتّضح كل هذا عبر ما تتعرض له شخصيات الرواية من قهر وتعذيب وقتل يكشف عن حقيقة ما يحدث على هذه الأرض من عنف مهول وجرائم يراد منها أن يفقد المكان في حياة الإنسان السوري تلك القيمة الخاصة من الألفة والشعور بالأمن والطمأنينة تمهيدا ليتحول إلى مكان طارد يعبر عنه الشتات السوري الذي يمتد في الجهات الأربع للعالم.

وفي هذا السياق يمكن اعتبار عنواني روايتي عبدالله مكسور "أيام في بابا عمرو" و"عائد إلى حلب"، ومن ثم عنوان روايته "أبناء البحر" علامات دالة وموحية على هذا الواقع التراجيدي الحزين. كذلك تعد روايات مها حسن "حي الدهشة" و"طبول الحرب" و"مترو حلب" صورة أخرى عن العلاقة بين الهنا والهناك، أو بين زمني التجربة الماضي والحاضر في اشتباكهما وما يحمل ذلك من دلالات تكشف عن صورة الواقع في تحولات زمن التجربة السورية العاصف.

في حين تمثل روايتا شهلا العجيلي "سماء قريبة من بيتي" و"صيف مع العدو" ورواية "مدن اليمام" لابتسام تريسي و"تل الورد" لأسماء معيكل و"خمارة جبرا" لنبيل ملحم و"لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة" لخالد خليفة و"زئير الظلال في حدائق زنوبيا" لسليم بركات وأعمال أخرى لنفس الكاتب، ورواية "لا ماء يرويها" لنجاة عبدالصمد ورواية "قميص الليل" لسوسن حسن ورواية "وادي قنديل" لنسرين خوري أمثلة متعددة المعاني تختلف باختلاف زاوية الرؤية في الطرح والمعالجة السورية، لكنها جميعا تظل تهجس بأسئلة ما يحدث على أرض سوريا وما يتولد عن ذلك من عذابات وموت وتحطيم


أسعد فرزات

للوجود السوري وتاريخه ماضيا وحاضرا، إضافة إلى ما يشكله ذلك من إدراك حزين لهذه المأساة التي تنفتح على اتساعها وهي تعصف بكل في هذا الوجود.

إن بعض هذه الأعمال وبغية الإيحاء بواقعية السرد تحاول من خلال عناوينها وفضائها المكاني أن تستخدم أسماء واقعية تحيل على أمكنة محددة مثل عنوان رواية مها حسن "مترو حلب" و"رواية المطبخ" لغسان لجباعي و"أيام في باب عمرو" لعبدالله مكسور، في حين تتميز بعض العناوين الأخرى بطابعها الرمزي الموحي. ولما كانت التجربة مفتوحة على منافي العالم الواسعة فإن حركة شخوص الرواية في المكان تظل تتحرك بين أمكنة مختلفة من هذه المنافي وبين الأمكنة السورية التي تنتمي إليها هذه الشخوص في ماضيها الحاضر المستمر.

إن الوقوف عند دلالات هذه العنونة هي محاولة للبحث في التجربة السردية والحكائية السورية الراهنة عن محدداتها ودوافع تكوينها وما تهجس به وتحاول أن تقوله نظرا لما يشكله ذلك من أهمية في فهم دوافعها وقيمها الجمالية والفكرية التي تحاول أن تتمثلها في هذه التجربة، لكن هذه القراءة للمكان في هذه الرواية يحتاج إلى مغامرة أكبر تتناوله في صورته الأوسع بوصفه أحد العناصر الأساسية الفاعلة في هذه التجربة السردية إضافة إلى علاقته العميقة والدالة بشخصيات هذه الروايات وهو ما يجعله خالقا للمعنى داخل الرواية.

ناقد من سوريا مقيم في برلين



ملف

ملف المهجرية الجديدة

أن تكتب بالعربية في سلوفينيا

سعيد خطيبي

في الأيّام الأولى من وصولي إلى ليوبليانا، مررت، بالصّدفة، بجانب القصر الرّئاسي، والذي لا يبعد عن وسط المدينة سوى بضع عشرات من الأمتار. كان المشهد مختلفاً تماماً عن قصر المُرادية، في الجزائر العاصمة، والذي لا يمكن أن نبصره سوى على بُعد مئات الأمتار، لا يحقّ لنا الاقتراب منه دون إذن ولا التوقّف بالسّيارة أو على الأرجل.

اقتربت وسألت موظّف الاستقبال إمكانية الدّخول والتّجول في المكان. لم يعترض ولم يسألني عن هويتي، واقترح عليّ المجيء في يوم آخر من الأسبوع، "كي تستطيع زيارته على راحتك"، كما قال. عدت في اليوم الذي حدّده لي، ووجدت قصراً عادياً، بلوحات لفنانين محليين على الحيطان، وستائر حمراء، حرس لا يتعدى أربعة أشخاص، وقاعة مؤتمرات في الطّابق الأول. صعدت إلى الطّابق الثّاني، وولجت مكتب رئيس الجمهورية (الذي كان في زيارة إلى بلد جار): قاعة صغيرة، مع طاولة خشبية في وسطها وكرسي، وصور له في ماراثون وأخرى مع أطفال مصطفة على رفّين. تُجانبها قاعة اجتماعات، عثرت فيها على ما كنت أبحث عنه: مكتبة رئيس سلوفينيا. قلّبت الكتب، وأنا أرمق العناوين، محاولا الإحاطة بما يقرأه، وما هي خياراته، ولم أجد سوى كتب في التّاريخ، باللغتين السلوفينية والإنكليزية، مع سير بعض الشّخصيّات، مثل مالكوم إكس، وبين تلك العناوين وقعت عينيّ، أخيراً، على كتاب لمؤلف عربي: "أنطولوجيا القصّة العربيّة"، للفلسطينية سلمى خضراء الجيوسي. هل يقرأ رئيس سلوفينيا أدباً عربياً؟ أم اقتنى الكتاب فقط بسبب طباعتها الفاخرة؟

واصلت التّجوال في المكان، إلى أن صادفت سيدة، في أواسط العمر، عرّفتني على نفسها وعملها كمسؤولة البروتوكولات في الرّئاسة، وسألتها "هل تذكرين آخر رئيس عربي زار بلدكم؟". صمتت وهي تفتش في ذاكرتها عن إجابة. طال انتظاري وابتسمت لها، كي تفهم أنه ليس سؤالا ملحّا، ولا ضرر في عدم الردّ. لكن فجأة برقت عيناه، كما لو أنها اكتشفت نجماً جديداً في السّماء. "نعم، نعم، أذكر". "من هو؟" استفهمت. "كان رئيس تركمنستان". لم أودّ أن أحرجها بأن تركمنستان ليس بلداً عربياً، حييتها وانصرفت، أسائل نفسي كيف لبلد كان جزءاً من يوغسلافيا، المعروف عنها قربها من العرب، يفقد صلته بهم؟ ففي سلوفينيا لا توجد سوى سفارة عربية واحدة، سفارة مصرية، يقضي موظّفوها جلّ وقتهم في استصدار تأشيرات للسّياح، بينما العربية -لغة وثقافة- تنمو بعيداً عن الدّوائر الرّسمية، ويشرف عليها أفراد مستقلّون لا مؤسّسات، يودّون الانعتاق بالثّقافة بدل أن تظلّ تابعاً للقاطرة السّياسية.

يقوم المترجم اليمني محسن الهادي، منذ سنوات، على تقريب القارئ السلوفيني من الأدب العربي، ترجم (بصحبة حرمه ماغريت) عدداً من العناوين، منها نصوص لمحمود درويش، مختارات من الشّعر الفلسطيني، أنطولوجيا للشّعر العربي، ومجتزآت من ألف ليلة وليلة، ولكن اسمه اشتهر أكثر منذ ترجمته للقرآن عن العربية مباشرة، فطيلة عقود كانت نسخة القرآن الوحيدة في البلد مترجمة عن البوسنيّة. كما سبق له أن ترجم من السلوفينية إلى العربية مجموعة قصصية بعنوان "متوازيات" لسوزانا تراتينيك، وهي المجموعة الحاصلة على "جائزة بريشرن"، أرفع الجوائز الأدبية والتي تحمل اسم فُرنسي بريشرن، أكبر شعراء سلوفينيا. من جانبها تقوم المستعربة بربارا سكوبيتس بدور هامّ في التّرجمة من العربية، حيث نقلت ثلاثية نجيب محفوظ، وترجمت روايات "بيرة في نادي البلياردو" لوجيه غالي، "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني و"تاكسي" لخالد الخميسي. هذا فيما يخصّ الأدب، مع أن ترجمات كتّاب عرب آخرين تصل إلى السلوفينية عن طريق لغات وسيطة مثل الفرنسية والإنكليزية أو الألمانية، أما في الفنون فلا يمكن لمن يزور ليوبليانا أن يخطئ الطّريق إلى "غاليري ديوان" الذي أسّسه ويشرف عليه الفنّان العراقي أركان نوّاس. إنه نقطة تقاطع بين مثقفين عرب ومهتمّين وباحثين أجانب في الثّقافة العربية. هكذا، شيئاً فشيئاً، يلتئم المشهد العربي في سلوفينيا وتتكتّل نواته الصّلبة. هذه معاينة سريعة تخصّ بلداً صغيراً لا يتعدى سكّانه مليوني نسمة، ففي هذا الجوّ كيف نكتب بالعربية؟ أتّفق مع ما يذهب إليه غاو شينغيان أن الأدب مغامرة شخصية يبدأ وينتهي عند تجارب الفرد، وأيّ محاولة لإخراجه من الحميمية سيحوّله إلى ما يُشبه مانيفستو ويفقده ماهيته.

لقد كان ما يُطلق عليه "أدب مهجري"، في نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين مشغولاً بمداواة كتّاب من معاناة



أسعد فرزات

نفسية لم يختبروها قبلاً، يستعينون بالكتابة للتّخفيف من حنينهم وشوقهم لبلدهم الأصلي، ولا بدّ أن الأدب حررهم من شعور بالذّنب وقلّل من وحشتهم، ولكن هل كانوا يكتبون لأنفسهم أم للقارئ؟ كانوا يكتبون لأنفسهم، أما القارئ فلم يكن يحرّكه نحوهم سوى شعور بالفضول ورغبة في الاطلاع عما يفكّر فيه عرب مثله يعيشون على ضفاف بعيدة عنه. إن ذلك الأدب غيّرهم وأشعرهم بأمان، لكنه لم يغيّر شيئاً في القارئ، لأن تلك التّجربة لم تدم طويلاً.

أنظر إلى الأدب كما لو أنه نهر على رأي فرانك كونروي، قد تنتهي حدوده داخل بلد واحد أو يستمر في أكثر من بلد، وفي الحالتين من المهم ألاّ ينقطع سير نهر أن لا تختلف الكتابة بين داخل بلد أو خارجه، قد تتطوّر وتتنوّع وتتعدّد دون أن يُقصد من ذلك ابتكار قطائع أو تغيير جلد الكاتب، فلست أؤمن كثيراً بأدب مهجري في هذا الزّمن التكنولوجي المتوحّش، حيث يمكن لأيّ مهاجر أن يتواصل مع بلده في كلّ حين، يتابع الأخبار والأحداث وتتناهى إليه الأحاجي والقصص، وتتدّفق كلّ يوم أمامه صور وفيديوهات، بل قد يكون صانعاً للأحداث وهو يُقيم خارج جغرافيته. لقد امّحت الحدود مع الوقت، ولم تعد الطّائرات تثير في الأنفس حلما، كما في الماضي، ولم يعد النّاس يرغبون في الطّيران بقدر رغبتهم في الثّبات في أمكنتهم. إن زمن الصّعلكة الأدبية أيضاً توارى، هل ما يزال يوجد في القرن الحادي والعشرين شعراء أو كتّاب صعاليك، كما عرفناهم في القرنين الماضيين؟ أولئك الذين لا سقف لهم ولا وطن غير كتاباتهم؟ النّاس باتوا يستأنسون للاستقرار لا للتّرحال. وربما يعود السّبب في ذلك إلى عوائق تقنيّة وصعوبة الحصول على تأشيرات وغلق الحدود بين الدّول، على عكس ما كان عليه الوضع قبل عقود قليلة.

في سلوفينيا لا أشعر بنفسي مهاجراً. أزاول عملي نفسه كما كنت في الجزائر، وأكتب كما كنت أكتب سلفاً عن قضايا تشغلني في التّاريخ وفي تراكمات ما بعد الكولونيالية. أكثر شيء قد يوفّره لنا فضاء مهجري هو الحريّة، ففي بلد مثل الجزائر السّكاكين تشهر في وجه كل من يرتّد عمّا يسمّى "العادات والتقاليد"، إنهم يزرعون رقابة ذاتية في العقول ويمنعون الكاتب من التّفكير خارج الحدود التي يرسمونها له. الشّعور بحرية التّفكير هو جوهر العملية الإبداعية، وهو أهم شيء تمنحنا إياه تجربة في المهجر، ومنها تتفجّر عيون وسواقٍ تخدم كلّها الكتابة.

ما إن خرجت من قصر الرّئاسة حتّى التقيت بصديقة دراماتورج سبق وتعرّفت عليه في ورشة كتابة. جلسنا في مقهى كي تحدّثني عن مشروعها الجديد وهو اقتباس "النّبي" لجبران خليل جبران على الرّكح. "لماذا كتاب النّبي تحديداً؟" سألتها. فأجابتني "قرأته وأنا صغيرة ولا يزال محفوراً في ذاكرتي". شرحت لي، فيما بعد، أنها أرادت اقتباسه كي تتقاسم شغفها بذلك الكتاب مع آخرين. لم يكن الأمر سهلاً، لم تجد دعماً، وانتهى الأمر بها، بعد أشهر، بإنتاج المسرحية مع مسرح مستقلّ صغير في ليوبليانا. لكن سعادة غمرتها، بعد انتهاء العروض، والتي دامت أسبوعين متتالين، وهي تقول "هذه مجرد خطوة أولى وقد يأتي أحد من بعدنا ويكمل الطّريق".

كاتب من الجزائر مقيم في سلوفينيا


فؤاد حمدي



في المنفى تحرّرت من الجاذبية الثقافية المحلية

حميد زناز

لما غادرت ذات خريف من سنة 1993 نحو فرنسا كانت الجزائر قد بدأت مسيرتها الجهنمية نحو العشرية الحمراء، عشرية الإرهاب الأصولي. كنت أودّ الاستراحة قليلا ثم العودة لمواصلة الكتابة على أرض الوطن ولكنّ استفحال العنف حال دون ذلك. وجدت نفسي منفيا في فرنسا والبلد يحترق على الضفة الأخرى. كانت الضربة شبه قاضية إذ انقطعت تقريبا عن النشر والكتابة في الصحف قرابة عشر سنوات كاملة كما لم أعد إلى الجزائر طيلة 20 سنة متواصلة. وفي الحقيقة لم أشعر بالغربة في أول الأمر بسبب معرفتي باللغة الفرنسية وتعوّدي على زيارة بلاد فولتير سابقا. كان كل اهتمامي الفكري منصبّا على ما كان يحدث في الجزائر من دمار جراء العنف الإسلاموي وقد دوّنت ذلك في كتابي الأول وكان باللغة الفرنسية والصادر سنة 2009 والذي كان تحت عنوان "المأزق الإسلامي/حينما يتحول الدين إلى عدو للحياة". وقدم له الفيلسوف الفرنسي ميشال أونفري وتبعته خمس إصدارات أخرى في نفس الموضوع وبنفس اللغة. ومع ذلك لم أشعر أبدا أنني أصبحت كاتبا فرنسيا بل أشعر دائما بأنني كاتب جزائري يكتب باللغة الفرنسية عن هموم وطنه وليقول للفرنسيين بلغتهم بأنه ليس فرنسيا.

على عكس الشاعر الجزائري الكبير مالك حداد الذي كان يقول بأنه كان منفيا في اللغة الفرنسية لجهله للغة العربية التي لم يتعلمها بسبب الاستعمار، فأنا لم أكن منفيا في سجن اللغة الفرنسية مثل مالك حداد لأنني لم أكن أجهل اللغة العربية لكوني من جيل الاستقلال ولأنني واصلت الكتابة والنشر باللغة العربية وأنا أعيش وأكتب في المهجر. وقد أصدرت ببيروت كتابا باللغة العربية في نفس السنة التي صدر فيها كتابي المذكور سابقا بدار الساقي تحت عنوان "فصل الكلام في مواجهة أهل الظلام". وتبعته أربع كتب باللغة العربية نشرت في الجزائر كما أصدرت كتابا فلسفيا باللغة الفرنسية في الجزائر ذاتها كما صدر لي كتاب بالشارقة وآخر بألمانيا.

وربما هذا الانتقال من الفرنسية إلى العربية والنشر في الوطن العربي وفرنسا وإيطاليا في آن معا واحتفاظي بجنسيتي الجزائرية دون طلب للجنسية الفرنسية هو الذي جعلني لا أشعر بالانقطاع عن ثقافتي وجزائريتي وظل ما أكتبه مرتبطا بإشكاليات بلدي والعالم العربي ككل مع توفر حرية التعبير والنقد والنشر والمسافة الضرورية.

وابتداء من المرحلة التي انتهى فيها الاقتتال والحرب ضد الإرهاب في الجزائر وهدأت الأمور نسبيا في حدود 2007، تحوّلت من منفي إلى مهاجر بمحض إرادتي إذ كنت متيقنا بأنه لم يكن في وسعي إكمال ما بدأت في فرنسا في الجزائر نظرا للتضييق الذي كان سائدا على حرية التعبير جراء قانون الوئام الوطني الذي جاء به الرئيس المخلوع عبدالعزيز بوتفليقة والذي يمنع ويجرّم نقد الأصوليين المجرمين الذين نزلوا من الجبال عقب هذا القانون الانتحاري الذي حوّل هزيمتهم العسكرية إلى انتصار ثقافي للأصولية.

وبغض النظر عن حالتي المزدوجة ككاتب بلغة البلد المضيف ولغة البلد الأصلي في آن معا، فالغربة الأدبية لم تعد كما كانت سابقا حتى بالنسبة إلى الذين يكتبون بالعربية فقط وهم يعيشون في الغرب نظرا لوسائل الاتصال الحديثة ابتداء من الفضائيات ووصولا إلى وسائل التواصل الاجتماعي التي وفرتها الإنترنت. ومع ذلك فالتجربة الكتابية تختلف بين ما ينشر داخل الوطن وما ينشر في الغرب. ليس بسبب حرية التعبير المتوفرة خارج الديار فحسب بل بسبب تدخل دور النشر أحيانا في قولبة النصوص، إذ النشر هنا صناعة مرتبطة بسوق محكومة بتنافسية شرسة. بعبارة أخرى إذا لم ينجح كتابك الأول فلا يمكن أن تتاح لك فرصة أخرى لنشر كتاب ثان مثلا.

لا يمكن أن أخفي أنه لولا وجودي بفرنسا لما كنت كتبت بالطريقة التي كتبت بها ولما كنت تجرّأت على طرح بعض القضايا المتعلقة بالتدين والإسلام السياسي وغيرهما. كتبت بكل حرية بعيدا عن التشنج والعقد ومن دون حذلقة، أطلقت العنان لأصابعي تلهو على ملامس حروف حاسوبي النقال فجالت كما شاءت دون رقيب أو حسيب. شعرت وأنا أكتب في المنفى ثم في المهجر أنّني حر طليق وحاولت أن أكتب الكتب التي لم أجدها على رفوف المكتبات في بلدي.

أعتقد أنني فكرت مستقلا عن الذات الثقافية والعادات الذهنية المسيطرة في العالم العربي وبديهياته. وكنت أشعر ولا زلت بأنني غير معني بالموروثات العقائدية الجامدة المكبلة للتفكير ولا بضغوطات الرأي العام المحلي. بمعنى ما من المعاني لقد تحرّرت من الجاذبية الثقافية العربية الاسلامية. خرجت من الذات لرؤية الذات على حقيقتها. أعتبر ما كتبت رؤية جزائرية للواقع الجزائري والعربي حتى وإن تمت في خارجهما.

في الحقيقة لم يعد هناك أدب أو فكر مهجري له خصائصه كما كان سائدا في الماضي ولم يعد الفصل ممكنا، فيمكن أن تجد في عز الغرب لدى المهاجرين والمنفيين فكرا أصوليا متخلفا بينما تعثر في بلدان الشرق على فكر حداثي راق. عن كارل ياسبرس الفيلسوف الألماني الشهير، قالت حنا أردنت إنه "غادر ألمانيا ليبقى فيلسوفا". مئات المثقفين العرب غادروا دكتاتوريات بلدانهم نحو الغرب الديمقراطي ليسقطوا مرة أخرى في فخ دكتاتورية التراث.

فؤاد حمدي



نوستالجيا الأوطان المفقودة

الأوطان في المخيلة السردية

ممدوح فراج النابي

«ولكني أنا المنفِيُّ خلف السّور والباب
خذيني تحت عينيك
خذيني، أينما كنت
خذيني، كيفما كنت.
أردّ إليّ لون الوجه والبدن
وضوء القلب والعين
وملح الخبز واللحن
وطعم الأرض والأوطان!»

(محمود درويش)

يُجسِّد محمود درويش في قصيدة «عاشق من فلسطين» التي اجتزأنا المقتطف السّابق منها (مع أنه كتبها في مرحلة مبكرة سابقة للمنفَى) السِّياق الأنطولوجي للمنفَى، الذي يعكس حالة دائمة من العزلة والغربة والابتعاد والتشرُّد...إلخ. بما أن الشرخ المفروض الذي لا التئام له، بين كائن بشري ومكانه الأصلي بين الذات وموطنها الحقيقي؛ فلا يمكن البتة التغلب على ما يولّده من شجن أساسي» .

المعروف أن المَنفَى هو نِتاج شرط تاريخي مُحدّد، يتبعه «انسحاب نرجسي من العالم إلى شرنقة الذات» كما في تصوُّر فرانز فانون، أو «عزلة تعاش خارج الجماعة بإحساس بالغ الحدّة » كما في تصوّر إدوارد سعيد. وقد واكب المفهوم بعض التحولات والتغيّرات في خلال الربع الأخير من القرن العشرين، كما يقول الدكتور عبد الله إبراهيم «حيث غَادر معناه اللغوي الذي جعل منه دالاً على أدب الغربة والهجرة والاقتلاع والتشرّد، فأصبح تجربة أولا مُحَفِّزة للكتابة في إنتاج سرديات المنفى، وثانيًا: أضحت تجربة مجازية تدلُّ على النظر بعيون جديدة إلى العالم وتجارب البشر وتفاعل الثقافات ومفهوم الحرية والرؤية غير المتحيّزة، والابتعاد عن مفهوم الهُوية المغلقة، وطرح مفاهيم مثل الأصل والقومية والآداب الوطنية على بساط البحث مُجدّدًا».

ومع الرّحابة التي طرحها المفهوم التي تتيح توسيع دائرة التناول في التجربة، إلا أن العجيب أن الروائيين في تعاملهم مع تجربة المَنْفَى نقلوها إلى المجاز، استجابة لميراث عريض يُحرِّض المقموعين (وهنا يتوازون مع المنفيين) على المواربة والتعريض والتورية، وبصورة أجمل إلى التقيَّة كما نبّه ابن وهب قارئه على التقية ومجازات السلوك والفعل، وقبله حضّ ابن دُريد المُجبر والمضطهد على اتباع استراتيجيات المجاز.

علاقة المنفي بالمجاز، وارتباطهما معًا بجوهر فكرة العودة، صاغها محمود درويش في واحدة من مقالاته كما يقول محمد الشحات. ومن ثمّ يُحلّون المَنْفيون الكتابة محل الوطن، وفق المفهوم الذي يتوافق مع استعادة هذه الأوطان المفقودة، ومنها استعادة الهُوية سردًا عبر المجازات، حسب تعبير بول ريكور في معرض حديثه عن الرواية التاريخية في كتابه «الزّمان والسّرد»، وهي تلك الأطروحات التي تَبنى عليها الناقد البحريني نادر كاظم المتخصّص في السّرديات مفاهيمه عن «سَرد الهُويات» والذي يعتبره «ليس قَصًّا مُحايدًا للوقائع والشّخصيات، وانما هو قصٌّ متوَرِّط في قلبِ الصّراع، ذلك أن سيادة أيّة هُوية أو سردية أو حبكة ثقافية تأتي على حساب انحسار هوية أو سردية أخرى»، بل يذهب إلى أن «الصراع الدائر في العالم الآن» ما هو إلا «صورة من صُور صراع السّرديات».

وقد انتهى إلى «أن الهُوية لا تتحقّق إلّا بالسّرد وبواسطته»، أثناء قراءته للمشاريع الثقافيّة التي أجرى عليها تساؤلاته ومقارباته النقدية. لكن مع كثْرة الاستراتيجيات أو الطرائق التي يتبعها المنفيون في كتاباتهم التي تؤكّد وعيهم بمفاهيم الكتابة والوجود والوطن والهوية،

محمد ظاظا

إلّا أنها مع تنوّعها وقدرتها على التعبير عن حالة الانقسام (أو الانشراخ) الحادّ التي يقع فيها المَنْفِيّ بين مطارادات هويات متعدّدة؛ هوية وطن النّفْي وهوية الشّتات والتيه في المنفَى، أو حتى التي يُقدم عليها متاجسرًا على عواطفه، بالانسلاخ عن هوية وطن النّفْي، والانصهار في البديل، هوية المَنْفَى أو هوية الشّتات، فالحقيقة الرّاسخة كما يقول محمد الشحّات أنها جميعها تؤكّد فكرة جوهرية تلخص الوجع المُستمر وتنبئ عن «لا استقرار الهويّة».

بقدر ما تُمثله تجربة المَنْفَى من ضرواةٍ وقسوةٍ على المنفيين فإنّها على الجانب المُقابل تمنح المَنفيين الكثير من الخصائص المُتضافِرة، ما بين السّلب والإيجاب، فكما يقول محمد الشحّات فالمَنْفَى «يكثِّفُ من شعور المَنْفِيّ بأهميته الشخصية فتتضخّم ذاته، ويتحوّل منزله الأسرة المتواضعة على مستوى الواقع إلى ضيعة مترامية الأطراف، وعلى مستويي الذاكّرة والمخيّلة؛ فالمَنْفَى «يُعمّق من رومانسية الشخص المَنْفِيّ».

الحقيقة التي كشفت عنها قطاعات عريضة من المرويات الحدثية على تعدُّدها، أن ثيمة المَنْفَى صارت محورًا رئيسيًّا في هذه المرويات، بل يمكن اعتبار (الآن) كتابات الكثير من العراقيين الهاربين مما حاق بالعراق (وبالمثل يدخل في هذه الدائرة السّوريين اللاجئين في أصقاع الأرض) إلى بلاد اللجوء والشتات، تهيمن على أجوائها الاغتراب والنفي والتشرُّد، وحالة من الحسرة لما آلت إليه أوطانهم. وهذا نِتاج التغيُّرات السياسيَّة التي حلّت على المنطقة العربيّة من بعد حرب العراق الأخيرة وإزاحة نظام الرئيس صدام حسين عن سدّة الحكم عام 2003، في مشهد كان فارقًا لما حدث بعده مِن تحولات في منطقة الشرق الأوسط؛ فقد شهدت المنطقة توترات عديدة، لم يكن أهمها حرب الخليج، وإنما كانت عاملاً مهمًّا لهذه التغيرات التي حدثت في المنطقة، وكان أكثرها كارثيّة في تغيير ديموغرافية المكان بسبب الإثنية العرقيّة والإيديولوجيّة الطائفيّة، والنعرات المذهبيّة التي ظهرت على السطح وصارت المهيمن على القوى السياسية، وهو ما انتهى بالتهجير القصري لكثير من السُّكان كما حدث مع الإيزيديين في العراق، عندما اضطرتهم داعش إلى ترك المكان.

لا تسعى هذه الدراسة بحال من الأحوال إلى تكرار ما قاله نُقاد سابقون حول مفهوم المنفَى وأنواع النفي؛ الطوعي والإجباري، أو حتى التفرقة بين النفي والهجرة، ورواية المَنْفَى ورواية الغربة، أو الاغتراب وغيرها من مفاهيم جميعها تتصل بهذه التجربة الأليمة، فالدراسة غير معنية بفضّ الاشتباكات بين هذه المفاهيم، أو حتى محاولة التقريب بينها، لا لعدم جدوى هذه التفرقة، بل على العكس تمامًا، وإنما مرجع هذا هو أن ثمّة أعمالاً مهمّة وجادّة سعت إلى فضّ هذه الاشتباكات من ناحية، والحديث فيه لا يقدم جديدًا، بل يصبح من مكرور القول، وترديد أقوال سابقة، ومن ناحية أخرى اعتنت بدراسة هذه الإشكاليات بالدرس المستفيض إجرائيًّا وتطبيقيًّا كما في دراسة الدكتور محمد الشحّات عن «سرديات المنفى»، والتي صدرت عام 2006، وبالمثل دراسة حليم بركات في مجلة فصول عن«رواية الغربة والمنفَى»، وقد صدرت صيف 1998، وهي أسبق من دراسة الشحات.

وبالمثل لا تقف الدراسة عند أسباب هذا النفي بكافة أشكاله أو الاغتراب بنوعيه أيضًا داخل الأوطان أو في بلاد المهجر، فمثل هذه الأسباب وإن كانت متغيّرة من كاتب إلى آخر ومن مروية إلى أخرى، فهي أيضًا نوقشت باستفاضة في دراسات سابقة. الدراسة بقدر ما هي معنية بكل ما سبق وتحتويه في متنها إلا أنّها لا تقف عنده باستفاضة وسوف أكتفي بالإحالات إلى المراجع المهمّة التي تناولت هذه الإشكالية. فما يجب الإشارة إليه هنا أن الدراسة معنية بتتبع التحولات التي طرأت على «مفهوم الوطن في مرويات المَنْفَى» وكيف استطاعت المرويات التي عالجت هذه الثيمة سواء أكانت متصلة اتصالاً وثيقًا بروايات المَنْفَى أو حتى تنتمي إلى روايات الغربة أن تُقدّم تمثيلات مختلفة للأوطان المفقودة، وفي المقابل تكشف عن التحولات التي حلّت على مفهوم المَنْفَى الذي كان سائدًا في أدبيات المَنْفَى السّابقة، وكيف أنّ الغرب لم يَعُدْ الجرثومة التي «يتنزى به جسم الكون» كما وصفها الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال: الرواية ص: 128)، بل صار الملجأ والملاذ.

لكن الشيء المهم الذي يجب التأكيد عليه في هذا المدخل، هو أن المرويات الخاضعة للدراسة هي جميعها صدرت في الألفية الثالثة، وهي حديثة نسبية وإن كانت تتقاطع بشكل أو بآخر من خلال الاستدعاءات التي تستدعيها مع مرويات صدرت قبل الزمن المرجعي للدراسة، ومن ثم تأتي الدراسة متجاوزة للدراسات السَّابقة التي توقفت عند عام 2000 كما فعلت دراسة محمد الشحّات، التي جعلت زمنية ما بعد النكسة حتى نهاية الألفية إطارًا مرجعيًّا لها. كما أن هذه الدراسة لا تضع شرط النفي معيارًا أساسيًّا لتمثيل الروايات موضوع الدراسة، فثمة روايات لم يحدث النفي لكتابها، ولكنها تحدثت عن منفيين كما في روايات وحيد الطويلة «باب الليل»، فالرواية ليست ثيمتها الكلية النفي، وإنما ثمّة أشخاص عانوا من النفي كما هو حال الفلسطينيي «أبو شندي». وبالمثل رواية حجّي جابر«مرسى فاطمة» وجنى الحسن «طابق 99» وإن كان في حالة جنى الحسن، تتماس تجربة المؤلفة مع مرويات الغربة، قد انتقلت إلى أمريكا للعيش بعد صدور روايتها، نفس الشيء ممكن أن يُقال على رواية ميرال الطحاوي «بروكلين هايتس» التي لا تشملها الدراسة وإن كانت تتماس معها في بعض مساراتها؛ حيث البطلة هند تعيش مع ابنها تجربة الاغتراب كاملة، وحالة الاغتراب التي تعيشها تستدعى قريتها تلال فرعون في شمال الدلتا، وهو ما يتماس مع مقصد دراستنا حيث يحلّ الوطن المفقود، ويهيمن على الشخصية في الوطن البديل، وتنشط الذاكرة في الاستدعاءات التي تميل كلها إلى الوطن والشخصيات المفتقدة، ومن ضمن ما تستدعيه داخل مرويتها، هو تجارب آخرين سعوا إلى البحث عن «تفاحة العالم» حيث طافت بأحوال الضعفاء والمهمشين من اللاجئين الذين بحثوا عن الأمان والملاذ في بلاد ظنوها . حسب تعبيرات الشخصيات في الرواية ـ «تفاحة العالم» بيد أنها لم تكسبهم غير الخوف وفقدان الذات ويقرون - أنفسهم - بأنّها «مدينة تخلق كل التعاسة البشرية»، ولما لا وهي «مدينة ظالة مثل كل مدن التاريخ التي تحولت إلى غبار، بعد أن استبعدت أُناسها» كما تقول السَّارِدة نفسها.

.1
فكرة الوطن المستعاد سردًا

ورديفها الهُوية، كانت حاضرة عند أديب نوبل «أورهان باموق» في خطابه أمام الأكاديمية السويدية المعنوّن بـ«حقيبة أبي» وهي التي استعادها سردًا في روايته «إسطنبول مدينة الذكريات»، حيث يقول في خطابه النوبليّ «ما أحسُّ به الآن هو نقيض ما شعرتُ به طفلاً وشابًا: لقد صار مركز العالم بالنسبة إليّ هو إسطنبول. وهذا ليس لأني عشتُ هناك حياتي كلها، وإنما لأنّني على مدى الثلاث والثلاثين سنة الماضية كنتُ أروي شوارعها، جسورها، ناسها، كلابها، بيوتها، مساجدها، ينابيعها، أبطالها الغريبين، دكاكينها، شخصياتها الشهيرة، نقاطها المظلمة، أيامها ولياليها، جاعلاً هذه كلها جزءًا مني، مُحتَضِنًا إيّاها كلها.

لقد وصلتُ إلى نقطة صَار فيها العالم الذي صنعتُه بيدي، هذا العالم الذي كان موجودًا في رأسي فحسب، أكثر حقيقية من المدينة التي عشتُ فيها فعلاً. كان ذلك حين بدا كل هؤلاء الناس والشوارع، والأشياء والبنايات وكأنهم يتحدّثون إلى بعضهم بعضا، حين بدوا كما لو كانوا يتفاعلون فيما بينهم بطُرقٍ لم أتخيّلْها، كما لو أنهم لم يعيشوا فقط في خيالي أو في كتبي، وإنما لأَنْفُسهم. هذا العالم الذي خلقتُه مثل رجل يحفر بئرًا بإبرة سيبدو عندئذٍ أكثر حقيقية من أي شيء آخر»، وقد ظلت هاجسًا يسطير عليه حتى عاد إليه مجددًا في روايته الجديدة «Kafamda Bir Tuhaflık» «غرابة في عقلي» التي صدرت مطلع عام 2016.

.2

قدّمت السّردية العربيّة . في الفترة الأخيرة . نماذج متعدِّدة تستحضِرُ فكرة الاستعادة، وتمثّل ذلك في مرويات جاءت جميعها، لأُدباء . بعضهم . لم يُهاجروا وبالأحرى لم يُنفوا أيًّا كان هذا النفِيّ طَواعيًا أم اختياريًّا، بل مازالوا يعيشون في أوطانهم بوصفهم مَنْفِيين مِن الداخل، وقدّموا هذه الصّورة الضّافيّة للأوطان المفقودَة، مع آخرين اختاروا المنفَى ملاذًا للفرار من جحيم الأوطان كما هو الحال لدى الكاتبة العراقية إنعام كجه جي في جلّ نتاجها، والروائية عالية ممدوح في «الأجنبية» ... وغيرهما.

قد يميل النقادُ إلى اعتبار المنفَى هو السّبب الرئيسي الذي دَفَعَ الروائيين إلى استعادة الأوطان سردًا، ومن ثمّ حاجة المَنْفِي إلى وطن بديل يجترُّ عليه الذكريات والأحزان، كما في أطروحات إدوارد سعيد الذي يرى أن «النفي أساسًا يعتمد على وجود حبّ الوطن الأصل، وارتباط حقيقيّ به، إذْ هو غربة فُرضت على الإنسان ولا يمكن الخلاص منها، فالمنفِى مُقْتَلَع مِن جذوره وتربته، وماضيه»، وفي ضوء هذا يرى أن الإنسان لا يستطيع معرفة ذاته إلا بالآخر، وهذا الآخر لا يتوفر إلا «بالبُعد المكاني»، وهو ما يتفق فيه مع قول محمد ديب بأنه «لا يمكننا اكتشاف ذواتنا إلا عبر الترحال»، وإن كان إدوارد سعيد عاد وَوَصفَ المنفَى بأنّه «من أكثر المصائر إثارة للحزن»، لكن إضافة إلى هذا العامل المهم، ثمة عوامل أخرى تتمثّل في الحرب كما فعل بطل «طابق 99» الذي ما إن غادر بلده مجبورًا ومحمّلاً بذكريات أليمة حتى راحَ يستعيدها على مهل في غربته، وبالمثل بطل «مرسى فاطمة» لحجّي جابر، ومنها أيضًا التغريب الذي أحالَ المدنَ إلى مَنافٍ، ودفع أهلها إلى البحث عن الهجرة منها، كما صوّر الحبيب السّالمي في روايته «نساء البساتين» وعبد الخالق الركابي في «ليل

علي بابا الحزين». ومنها أيضًا ما تمثّل في سَلْب الهُوية ذاتها كما أوضح إسماعيل فهد إسماعيل في مروية «في حضرة العنقاء والخل الوفي»، وسعود السنعوسي في «ساق البامبو» وتناولهما لقضية البدون في الكويت، في إشارة للمنفَى الداخلي في الأوطان التي لم تعترف بهم. لذا لم يَعُدْ الإقصاء والطرد أو حتى الاستعمار كما كان من قبل الأسباب الوحيدة للنفي عن الأوطان، بل شملت المواضعات الاجتماعية أيضًا، والقمع وتكبيل الحريات، لدرجة أن الأوطان صارت ذاتها أشبه بالمنافي للأحرار.

ستشتغل هذه المقاربة النقدية على نماذج دالّة من هذه الكتابات التي انهكها الحنين والبحث عن أوطان بديلة، وأيضًا الذين يعيشون في أوطانهم (المنفيون في الداخل) وثمة مسافة زمكانية تفصلهم عنها، وتجعلهم يشعرون بالحنين إليها، ومن ثمّ صَارت صورة الوطن تتراوح بين مجرد حُلم، وبين مجرد كذبة بيضاء. أو حتى بين مجرد سؤال لا جواب له كتساؤل «عيسى» بطل ساق البامبو «مِن أين لي أنْ أقترب من الوطن وهو يملك وجوهاً عديدة.. كلما اقتربتُ من أحدها أشاح بنظره بعيداً».

.3

ضياع الوطن ... الحبيبة.

يتخذ حجّي جابر من قصةُ الحُبِّ التي بدأ بها روايته «مرسى فاطمة» (المركز الثقافي العربي، 2013) بين البطل مجهول الاسم، ثمَّ المعرَّف برقم في معسكر تدريب ساوا وهو ما يتكرّر في سجن الشجراب، وسلمى معذبته، طالبة الصف الثانوي التي يَقتفى أثرها بعدما علم أنها رُحِّلَتْ إلى ساوا لرسوبها المتكرّر في دراستها، وإن كانت في الحقيقة مُختبئةً في أسمرا، دون أن تعلم بأنه هام في رحلةٍ مُوجِعَةٍ بحثًا عنها، مجالاً ليكشف لنا فيه معالم التغريب، التي مُنِىَ بها وطنه إرتيريا منذ وقع قديمًا فريسة للاستعمار الإيطالي، ثمّ وقوعه تحت تأثير الجماعات الوهابية التي غزت البلاد مع وفود الطّلاب الذين درسوا في جامعات المدينة، وما قابله من حركة قمعية مارستها الأجهزة الأمنية للتنكيل بهذه الجماعات التي انتشرت في القرى في صورة المدرسين الذين كانوا يقومون بالتدريس داخل المعاهد. ورغم القمع السلطوي إلا أن ثمة حلمًا بالثورة ماثل في شخصية كداني المثقف والمؤمن بحتمية التغيير، وعمله ضمن جماعة تنشد العدالة، وتناضل لتغيير البلاد نحو الأفضل، ومع هذا يعترف بأن «الوطن كذبة بيضاء، يروج لها البعض دون شعور بالذنب، ويتلقفها آخرون دون شعور بالخديعة»، وهي كذبة يتذكرها البطل في رحلته أثناء مشاهداته لعذابات الآخرين من أجل حلم الانعتاق والهروب من جحيم هذا الوطن، فيقعون ضحايا لعصابات التهريب التي تتاجر بأجسادهم وترسلها إلى إسرائيل مرروًا بسيناء في مصر، وصولاً إلى مخيمات اللاجئين وحالة الاستغلال والضغط عليهم من قبل عصابات التهريب بحرق خيامهم أو بخطف فتياتهم كنوع من الترهيب يدفعهم لقبول فكرة الهروب.

يوازى سَارد مرسى فاطمة بين الوطن الضائع وبين فَقْده لحبيبته سلمى، في موازاةٍ تجعلُ منهما شيئًا واحدًا فهي جذوره ولغته ووعيه واحتياجاته، وهي بالنسبة إليه «حُلم بحجم الوطن» تارة وتارة أخرى «يداها وطن دفء ينهي صقيع اغترابي» (ص، 212) على حدّ وصفه لها. حتَّى أنه يَتساءلُ في تعجُّبٍ «أولا يَستحقُّ هذا الوطن أن ألهثَ خلفه» (ص، 68)، ومع الإصرار على البحث عنها يكتشفُ محنة هذا الوطن الذي راحَ هو الآخر يتبدّد ويتلاشى مِن قلوب أبنائه الذين اكتشفوا أنّ «الوطن كذبة بيضاء»، يروّج لها هؤلاء المنتفعون من خيراته وباستبداد أبنائه.

ومع أن فرصة الهرب جاءته ليغادره تمامًا بعد أنَّ اعترفَ بأنَّه «هُزِمَ فيه»، ويجب أنْ يَبْحَثَ له عن «وطن بديل» كما أخبره أمير، إلا أنه كان يُدرك دائرية المصير عبر تساؤله «لماذا نهرب من الوجع إليه» (ص، 179) ومن ثم، فقد بدت حياته كما يقول «كدائرة كبيرة، لا تتيح الالتقاء بمن أريد، طالما أننا نتبع الاتجاه ذاته، والقدر نفسه والشوق والاحتياج، بدا كل شيء خلفي وأنا الذي قضيت العمر كله في انتظار ما سيأتي» (ص، 252)، ومن فرط هذه الدائرية والتكرارية يخال أن كل شيء دائري بما في ذلك «الطريق والمحال والبيوت» (ص،253) الشيء الوحيد الذي ربما خفّف من هزائمه هو رؤيته جلاده «منجوس» وقد خلع ملامحه القاسية المتغطرسة وارتدى ملامح المغلوبين بعد أن فقد سوطه وسلّم ظهره لجلادين آخرين، وهو ما جعله يشعرُ بالإشفاق عليه، لذا كان القرار النهائي بالعودة إلى مَرسى فاطمة نقطة البداية، والتي عندها تتكشَّف بعض الحقائق الأكثر إيلامًا، وكلاهما يبدأ رحلة البحث من جديد في إشارة إلى عدم جدوى الأحلام والآمال مادام الحال كما هو لم يتغير «هنا في مَرسى فاطمة ... حيث تبدأ كل المسارات، وإليه تنتهي» (ص 254)

رغم رحلة المعاناة التي تكبدها الراوي للعثور على محبوبته / وطنه، إلا أن الفشل كان قرينه في العثور على كليهما، لكن مع كلٍّ هذا فلم يبقَ إلا



محمد ظاظا

الأمل، الذي تركه الراوي بعد تبعثُّر الآمال وتبدُّد الأحلام متمثلاً في العودة إلى مَرسى فاطمة مرّة ثانية، وإعادة البحث، فمع تواجد الوطن البديل والكل حثّه عليه إلا أنه يرى أنّ الوطن البديل «قد يُبْقيكَ حَيًّا، لكنَّه لا يَمْنَحُكَ الحياة» فعاد إلى مَرسى فاطمة طاردًا عن ذهنه فكرة الاستبدال خاصة أنها جاءت من ابنة الوطن المستعمِر الأول لهم كارلا الإيطالية التي كانت ماتزال تروّج للفكر الكولونيالي، وهو بهذا يحثّ على مواصلة العمل لتحقيق الحُلم الذي قد يأتي مِن تكرار المحاولة وهي الإيجابية الوحيدة في العالم السوداوي الذي وزّعه الكاتب في نصه، وهو ما جعل الهزائم لا تفارق معظم الشخصيات بلا استثناء.

باب الليل المقهى ذاكرة المنفيّ

تحوّل مَقهى «لمّة الأحباب» الذي اتّخذه وحيد الطويلة فضاءً مكانيًا لروايته «باب الليل» الصادرة عن منشورات الاختلاف 2013، إلى حائط مَبكى يُسكب

عنده الجميع الدموع على الأوطان، فتحتشد فيه تركيبة فريدة من البشر مختلفي الجنسيات؛ توانسة ولبنانيين وسودانيين وليبيين وأوروبيين، وإنْ كان ثمَّة فلسطينيون، أو ثوّار متقاعدون حاضرون بفجيعتهم، حتى صاروا بفعل عوامل عِدّة لا تبدأ من الخيانة ولا تنتهي بتبدُّد سراب الأحلام مجرد «بقايا بشر بدون أظافر، يلهثون وراء لقمة يومهم يحلمون . بيأس وافر بأيّ بلدٍ يَقْبَل أن يُرَحِّلُوا إليه ولو في جزر الكاريبي، أو عن جواز سفر بأيّ اسم كان» (ص، 155). فيصير هذا المقهى بهذه الوظيفة التي منحها النص له فضاءً زمكانيًا، كنقطة اتّصال الخارج بالداخل، أو العكس وهي تلك الصِّفَات اللَّصِيقة بتاريخ المقهى منذ نشأته، وما أضفته عليه النُّظم الديكتاتورية مِن وظائف المراقبة والتجسُّس، إلى كونه «فاعلية كونيّة» باصطلاح غاستون باشلار، تُحقّق التجمُّع واللّقاء لأصحاب الهزائم والانتكاسات العربيّة، وفي ذات الوقت يوحِّدُ مصائرهم بعدما فرَّقتهم أوطانهم، فيضحي مكانًا بديلاً للبحث عن حلول ووضع الخطط حول قضايا مصيرية، كنوعٍ مِن السُّخرية مِن تلك المنظمات الشَّكْلِيَّة (التي تنتهي جميعها بصفة العربيّة) والتي لم تحقِّقْ على مستوى الواقع حلاً لأيِّ مُشْكلة سياسيَّة، بل زادت الأمور تعقيدًا، فقام المقهى بهذا الدور البديل، حتى غدا لديهم بمثابة الأوطان البديلة يوحّد ويذيب الهُويّات، وفي ذات الوقت الملجأ برجاله وبائعات الهَوى بعدما أُوصدت الأوطان الحقيقية الأبواب وبات أمرُ العودة إليها مجرد وَهْم آل.

فحقَّ بهذا أن يكونَ المقهى كما وصفه السَّارد الغائب «سِرَّه داخله، يطوي غرامه في أعمدته أو أثدائه المزروعة في كُلِّ مكانٍ، شواهد حيّة، أو في سقفه الذي يدفن الحكايات في ثنايا تموجاته، منطوٍ على نفسه، يكاد لحظةً ينطق بكل الأسرار» (ص،103)، وفي حضور هؤلاء المنفيين وبفضل مُنَاضِلاته وغزواتهن، يكتسب المقهى دلالة جديدة، فيصبح حائط مبكى للبوح والفضفضة والرِّثاء لماضٍ تليدٍ، وهو ما يجعل لحضور الذَّاكِرة قوّة السّحر للتَّشبُّث بالأمجاد والبُعْد عن الجنون، فتتوسّد بالاسترجاعات التي تعود إلى أزمنة قديمة حيث ميادين النِّضال والثوّرة، فيجترُ المُنْفِيّ أوجاعه وعذاباته أو صليبه، ويلقيها على الجالس بجواره، هكذا حكى أبو شندي أحزانه وآلامه وموت زوجته بسيارة مفخَّخة كان هو المقصود بها.

وبالمثل أبو جعفر الفلسطيني المقيم في العراق حكى عن صدمته بسقوط صدام، وهروبه مِن العراق، وبالمثل شادي الشَّاعر السُّوري، يحكي عن رحلته في الجهاد وصولاً إلى خيانة زوجته الشاعرة بانضمامها للحزب الحاكم، وكذلك مجيد أو خميس السَّفير السَّابق وذكرياته عن أيام قيرغيزستان. ولهذا تكون الذَّاكِرة البديل لمقاومة الواقع المزري بعد ضياعها بسبب الخيانة والنذالة، فلم يبقَ لهم سوى صدى الذِّكْرَى، بعد أن أصبحَ حُلم العودة مشكوكًا فيه.

هكذا صار المقهى «براحًا واسعًا وحفاوةً بالجميع» (ص 10) كما أرادته صاحبته «درّة للّا» وتارةً «مقهى الأجانب» في إشارة لهؤلاء اللاجئين، وقد يتداخل المقهى مع المنفَى، ليكونا معا شيئًا واحدًا بمثابة السجن كما هو الحال عند أبي شندي فعلى حدِّ قوله «إسرائيل حبستني داخل مترين، واحدٌ في الدار وواحدٌ في المقهى» (ص 55)، وفي بعض لحظات الصَّفَاء «يحب المقهى بثوّاره القادمين مِنْ كُلّ البلادِ شاهرين أسلحتهم، بمجاهداته القادمات». وإنْ كان أدركَ في قرارة ذاته أنّه في حيرةٍ ولا يدري «لأي وطنٍ سيعود» (ص73) ومن ثم استكان له المقام فيه يجتر ذكرياته وأوجاعه.

الوطن بين صندوق الذكريات والمقبرة الإلكترونية

لإنعام إكجه جي ثلاث روايات هي «سواقي القلوب» 2005 و«الحفيدة الأمريكية» 2008، و«طشّاري» دار الجديد لبنان (2013) القائمة القصيرة للبوكر 2014، تدخل جميعها في تيمة أدب الشتات العراقي بعد التغريبة التي حدثت منذ النظام السابق، وزادت حدتها بعد حرب الخليج الثالثة، فتشتت الناس في المنافي، دون أن يفارقهم الوطن الأوّل، وإن كانت تخايلهم العودة إليه حتى ولو في صورة جثامين «لأنَّهم لا يريدون أن يدفنوا في غير بلدانهم».

في روايتها الثالثة «طشّاري»، لا تنفصل هذه التجربة عن كافة التجارب السّردية العراقية التي نشأت في ظل حرية المنفي، بتعبير سلّام إبراهيم في تصويرها المآل العراقي والخراب الذي حلّ عليها، وهو ما لخصته مفردة العنوان الدّالة على حالة الشتات فـ«تطشّروا مثل طلقة البندقية التي تتوزَّع في الاتجاهات» (ص،90). وهو العنوان الذي يكون الرديف الحقيقيَ لوطن اسمه العراق أنهك أبناءه فصاروا مثل طشّاري البندقيّة في جميع البلدان، مطاردين بهاجس الهُوية والباسبورتات والهجرات الدائمة إلى بلاد لا يعرفون لغاتها، يعيشون فيه بأجسادهم أما قلوبهم وأرواحهم فمُعلّقة صوب الوطن الأصلاني.

تستعيد البطلة العمة وردية هذا الوطن وهي على أهبة الرحيل والاغتراب إلى كندا عند ابنتها التي تعمل هي الأخرى طبيبة، والمصادفة أن الابنة تقوم الدور ذاته الذي كانت تقوم به الأم في الديوانية بمساعدة المدمنين وغيرهم من الحالات الإنسانية، تستعيد البطلة صورته الأولى التي كانها عندما كانت طبيبة توليد تعمل في قرية صغيرة في الموصل ثم الديوانية وصولاً إلى بغداد، فترصد لنا بعين الحسرة والألم كيف عاشت، وهي الطبيبة وسط مجتمع تغلب عليه الذكورية، كواحدة مثلهم دون النظر لهويتها الدينية (المسيحية) أو الجنسانية (كونها امرأة) لا لشيء سوى أنهم «كانوا جميعًا أخوة وأحبابًا، وأبناء وطن واحد» (ص170). وما أن حدثت التحوّلات وعلت الطائفية والحزبية والتناحر، بعد أن أُختطف من قبل المرتمين في أحضان المحتل مِمّن «لا يشبهون العراقيين، نهّابون وقطّاعو رؤوس وعملاء … طائفيون يسألونك عن مذهبك قبل السَّلام عليكم» (ص، 68)، أدق وصف لهم أنَّهم كما ذكرت السّاردة «خطفوا الوطن وتركونا نُعلِّق مفاتيح بيوت أهالينا على جدران هجرتنا نحلم بجسر العودة» (ص 68).

إذا كانت الدكتورة وردية لجأت في استعادتها للوطن إلى صندوق الذكريات، حيث تعود بذاكرتها وهي في باريس إلى الأماكن الأولى التي عملت فيها منذ أن تخرجت في كلية الطب كطبيبة توليد، وتعرُّفها بزوجها جرجس المناضل القادم من الحرب في فلسطين إلى أن يتحوّل الوطن إلى حُلم، حتى لو كان حُلم الموت في أرضه. أما الجيل الجديد الذي لم يعرفه، فلا يجد بديلاً إلى استدعائه عبر الفضاء الإلكتروني، كما فعل إسكندر في مقبرته الإلكترونية التي صارت أكثر تعبيرًا عن عراق اليوم الذي أشبه بالمقبرة، الفرق أن في هذه المقبرة يجتمع الأحباء معًا، أما في الواقع فالشتات هو قرينهم.

مَالَ السَّرد كنوعٍ من مقاومة أوجاع المنفى إلى سرد التفاصيل، فيتوقف عند حكايات إنسانيّة عن الدكتوره ورديّة في بداية عملها، وهو ما كرّرته ابنتها هنده في كندا، وهو ما كشف عن رحابة تقبُّل الآخر غير المسلم في الوقت ذاته في مقابل حالات الافتقاد التي يعاني منها المهاجرون أو المنفيون عندما يلتقون بذويهم في المحطات، أو حالات القهر المعنوي التي تعرَّضوا لها بسبب الباسبورتات وهم يقفون في الطوابير منتظرين مِنَّةَ البلد التي تطلبهم وهو ما شكّل فوبيا للجميع بالإضافة إلى عرض تنامي التيارات السّياسيّة، وما وصلت إليه مِن إقصاء الطرف المقابل.

لا تقصرُ السَّاردة الشَّتات على أسرتها وأسرة عمتها وردية وتوزعهم في أصقاع الأرض، بل توزِّع المأساة على كثيرين كالتونسية أم كلثوم صديقة ابنها إسكندر، فعندما مات زوجها باعت كل أشيائها، ثمّ أصرَّت على دفنه في تونس، وكأنها تهرب من قسوة المنافي؛ لتجعل مِن الشَّتات قضية عامة لا تحتكرها على وطنها العراق وإن كان عانى العراقيون منها على وجه الخصوص.

الوطن الندبة… الوطن المقبرة.

في رواية جنى الحسن «طابق 99»، الصّادرة عن منشورات ضفاف والاختلاف 2014، تُصدِّر المؤلفة مرويتها بمقولة جيمس بالدوين «ربما ليس الوطن مكانًا ولكن شرطًا لا يمكن إنكاره» المقولة تكاد تكون مفتاحًا لشخصيات النص الذين يبحثون عن هذا الوطن الذي يُضاهي في مكانته الأم، أو ينحصر في «تلك المساحة الصغيرة التي تسميها منزلك»، أو هو «ما يحفظ لك كرامتك وسيادتك»، وقد يحوي هذه المفاهيم جميعها حيث يكون «الوطن هو مساحتك وحريتك» (ص، 104). ومع أنه ماثل في ذاكرتهم إلا أنهم فقدوه بسبب الحرب والعدو؛ حيث «تهدم الحرب والمآسي فكرة الوطن أما الاحتلال يُغذّي حُبّه» 168 وهما معًا قضيا على آمال الأسرة في الاستقرار بتدمير منازلهم وتشتيتهم في المخيمات وصولاً إلى المنَفى كنجاة من أطلال الماضي، فسَعَى «مجد» لأن يكون فلسطينيًا مختلفًا «وينسى للحظات ما هو الوطن، الذي لم يكن يومًا فيه» (ص، 72) مع إنّه في الوقت ذاته احتفظ بهذه الندبة في وجهه دون أن يجري لها عملية تجميل، كدليل للانتساب لهذا الوطن، أو وسيلته للقول «أنا من هناك» كشهادة هُوية، أما «هيلدا» فقد هربت من أن تكون طفلة أبيها المدلّلة، التي لا تكبر.

وما أن وصلا هناك حتى يتغيّر الإحساس بالوطن، فهيلدا التي كانت تُمنِّي نفسها بأن وصولها سينكأ جراحها فيحدث لها العكس، حتى «بدا كل شيء غريبًا، كل الصور التي استعدتها كانت الإيجابية التي تربطني بهذا المكان، كأنّ البعد عنه ضرورة لإعادة اكتشافه، شعرتُ كأني أقوى من المكان، كأني لم أعدّ تلك الفتاة الضعيفة التي هجرته، «صرنا كأننا متساوين، الند للند» (ص، 46) كما تقول، وهذا المعنى يتماثل مع مقولة محمد ديب «في الترحال نكتشف ذواتنا أكثر» فكلّ شيء تغيّر حسبما قالت لمجد الذي كان هو الآخر يعاني من مشكلة لم يتجاوزها في بلاد

الغربة مع النجاحات التي حقّقها في كيفية التصالح مع شعوره بالانسلاخ عن أرض تسكنه ولم يعش فيها أبدًا.

عندما حدث اللقاء بينهما كان الاثنان على طرفي النقيض، هيلدا تريد العودة إلى الوطن / بيروت الذي هربت منه من قبل، وقد صارت تتوق للعودة إليه خاصّة بعد صراعها المستمر بين الهنا والهناك، فهي تريد أن تواجه المكان بعد شعورها بالغربة؛ لتتمكن مِن أنْ تفهم أين تقف الآن، أما هو (مجد) فكان يقاوم العودة ويحاول أن يمحو الماضي من ذاكرته أو على حد قوله «أن أنسى هُويتي وبلادي التي لم أعرفها، وأن أنكر على نفسي أي انتماء لأي بقعة جغرافية كانت» وفي ظل هذا الصراع الداخلي كان يخال بأن احتلاله هذا الطابق 99 في مبنى «إمباير ستايت» العالي، يجعله «الهارب الأبدي إلى العظمة»، وأحياناً يتوهم نسيان الماضي أو تناسيه، وما أن ظهرت هليدا في حياته، حتى «تغيَّر كلّ شيء، وكأنها وبكثير من الحبّ، كسرت كل تلك القشور (وتركته) عاريًا في غرفة تملؤها المرايا» (ص 26) وهو الذي كان نَسِي أشياء كثيرة مثل «أسواق صبرا وشاتيلا ورائحة عرق المارة، والمنازل الضيقة»، فتصبح هيلدا بعد اللقاء الخيط الذي يعود عبره الراوي إلى فلسطين وإلى المخيم وإلى الوجع الذي مازال أثره على وجهه وفي ساقه، بعد اقتحام المخيم، ليقدِّمَ لنا صورة إنسان ما بعد الحرب، الإنسان المهزوم.

هنا يغدو المنفَى الاختياري، سجنًا لا تفارقه شخصيات الرواية المنفصلة ذواتها والحائرة بين الهُنا والهناك، ومن ثمّ تقف الشخصيات في مراوحة بين ما كان وما هو ماثل الآن، حتى تغدو عين السّارد الأنا متوترةً وهي تسرد عن الزمنين معًا وتمزّق الشخصيات بينهما: ماضيها المؤلم والمليء بالذكريات، وحاضرها الذي لم ينفصل عن هذا الماضي بالحنين له، فتقف في مواجهات مع الماضي وتستعيده بالذاكرة المكتظة بالندوب التي لاتقل وجعًا وألما عن ندوب الحرب التي أحدثتها في الأجساد والأرواح المشروخة. ومع أن هيلدا تستطيع العودة إلى وطنها خلافًا للكثيرين، لكن ما أن تنبش بأسئلتها الماضي لإعادة اكتشاف تفاصيله، حتى تفجع من الحقيقة الصادمة، فتقرّر بعد لحظة التعرية العودة إلى نيويورك مرّة ثانية، ولكنها هذه المرة عودة المهزومة، وقد صار الوطن لديها «أشبه بمقبرة جماعية طمرها الجميع وبنوا بيوتهم فوقها» (ص32)، أما هو فظل حالمًا بالعودة كتحقيق لحُلم أبيه للعودة إلى «كفر ياسيف».

المنفَى الملاذ والملجأ

كان لحالة النفي الإجباري بسبب الحروب التي اضّطر إليها الكثيرون، دافعًا لأن تتغير صورة الوطن، فلم تعد الأوطان البديلة هي الفردوس المفقود التي يبحث عنها الإنسان المطرود أو المنفِي، بل صارت الأوطان البديلة ملاذًا اضطراريًّا هي الأخرى، وهي واحدة من المفارقات الغريبة بعد صعود تيارات الإسلام المتشدّد، فلم يعد الغرب كما ذكرت أدبيات أدب ما بعد الاستعمار بأنه المحرِّض على نهب خيرات ومقدرات الشرق أو حتى أنه أشبه بـ«جرثومة العنف الأوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل ....جرثومة مرض فتّاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام» (الرواية: ص 117) كما صوّر الطيب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال»، حيث قاد بطله مصطفى سعيد في رحلة انتصاف لهذه الإمبريالية الغربية بعدما أن تعلَّم لغتهم وإن كان نصب خيامه وأوتاده على أجساد النساء، وهو ما تأكّد في تلك الصيحة التي دوّت في المحكمة أثناء محاكمة مصطفى سعيد بعد قتله جين موريس « فصاح في المحكمة «أنني جئتكم غازيًا في عقر داركم. قطرة من السُّم الذي حقنتم به شرايين التاريخ، أنا لست عطيلا. عطيل كان أكذوبة» (الرواية: ص 117).

بين لحظة وضحاها صار المتأمر والقاتل كما تخيّله مصطفى سعيد، هو طوق النجاة والملاذ الآمن بعدما اشتعلت منطقة الشرق الأوسط خاصّة المنطقة العربية، فتبدّلت المواقع، فجاء الدعم كله من هذا الكافر كما وسمته الإيديولوجيّا الدينيّة في صراعهما المرير منذ حرب أفغانستان. وهذا التبدّل في مفاهيم الغرب لدى الشرقيّ الذي يُنسب له في كثير من الأحيان أنه السبب في المؤامرات التي تحاك بليل للبلاد العربية، صاحب تغير في هذه التمثلات كما عبرت عنه المرويات السردية.

في رواية العراقي علي بدر «الكافرة» يقدّم لنا تغريبة جديدة، تجعل ذكرى الأوطان مضبّبة، ومشوبة بذكريات العنف والاغتصاب والإرهاب. الرواية تعيد صياغة صراعية العلاقة بين الشرق والغرب من جديد وفق المستجدات التي بدلّت المواقع، كما تجلّت في أدبيات سابقة، إلى صورة جديدة تنفي هذه الصراعيّة وتجعل من الغرب حاضنًا وملاذًا آمنًا للهاربين من ويلات الشرق الذي سخر أدريان من «الكتب التي تعد الشرق هو الجنة التي أضاعها الإنسان الأوروبي»، لأنه أدرك «أن هذا الشرق البعيد والمشمس هو سبب نكبته وحزنه» لذا يراه «قد فقد براءته وعذريته ونبله إنه امتداد للعصور المظلمة للعصور الوسطى بحروبها الدموية».

يُقدِّم المؤلِّف لبطلته فاطمة التي ستصبح صوفي كل أسباب الهجرة أو التغريبة بمعناها الأدق، فتقول في منولوج تستهل به السرد هكذا: «أنا هُنا، قادمة من بلاد الحروب التي لا تنتهي من الأرض الملعونة، من خضم أحداث القتل الغامضة، من عالم الشعوذة، من خنق الزوجات، وقتل الصبايا، وسائر الوقائع التي تدور، في إطار مرعب من بلاد فيها مقدار كبير من الأسى مقدار كبير من المرح». حالة القمع والاغتيال المعنوي والانتهاك التي تعرضت لها فاطمة وجسدها، جعلها تتمرد على هذا الوقاع إلى درجة التنكر لهويتها العربية، العجيب أن أدريان شاركها هذا التنكّر أيضًا.

تتخذ الراوية التي تجتر ماضيها وهي جالسة بجوار أدريان الملفوف بالشاش الأبيض، فتحكي له عن حكاياتها وما تعرضت له، لكن أقسى ما تحكيه وهو ما كان باعثًا للهروب من هذا الواقع هو التحولات التي حدثت لمدينتها بعد أن وصلها المتشددون، عن التحولات التي حدثث في المدينة مع وصول المتشدّدين وما رافقها من تحولات في جسدها، ثمّ علاقتها برياض وزواجها منه إلى صدمتها فيه عندما فضّل السبعين حورية عليها واستشهد، إلى طمع أصحابه فيها ثمّ هروبها وما عانته من اغتصاب في رحلة الهروب وتشرُّد بعد أن وصلتْ بلجيكا إلى أن التقتْ بالحبِّ الذي كانت تبحثُ عنه منذ زمنٍ طويلٍ في صورة أدريان.

في مقابل حكاية فاطمة كانت ثمّة حكاية أخرى مروية عبر الذاكرة، ولكن هذه المرة الذاكرة المدونة بالأوراق وبشريط الفيديو، وهي الأحداث التي جاءت بلسان راوٍ غائب يرصد علاقة أدريان بصوفي منذ أن التقيا في أوستنده شمال بلجيكا، ثم رحلة بحثها عن هذا الذي يشبهها في هروبه من ماضٍ يخشى مواجهته وبالفعل تكتشف أنه ينتمي إلى ذات البقعة من بلاد الشرق، وإن كان تنصّل من هويته مبكرًا، فوالده لبناني وقد شهد مذبحة قام بها مُتشدِّدون على الحيّ المسيحي لم ينجُ منها إلا أبوه، ثمّ انتقامه وتكرار المذبحة الطائفيّة حتى انتحاره تأنيبًا لهذه الطفلة التي طاردته، وهي الطفلة التي بحث عنها أدريان وتزوجها تكفيرًا لجريمة لم يرتكبها.

جرّاء هذا الماضي الأليم سعت إلى نزع هويتها وموجعًا فما أن وصلتْ إلى بلجيكا حتى شعرت «كأني لست أنا، إنما واحدة غيري» وهو ما جعلها «تبحث عن نفسها في الألوان السّاطعة، في الأقمشة اللامعة في الفترينات». الفارق الوحيد بينهما أن صوفي بقدر ما تُعلن جسدها للجميع نكاية بالأعراف التي كبّلتها في بلادها حتى أنها ما أن وطأت أقدامها بروكسل، كان أول شيء فعلته، أنها تعرفت على جسدها الذي طالما أخفته ووأدته تحت ثياب سوداء، لتكتشف أنه جميل وهو ما استغلته لتسقط وتغوي الآخرين نكاية في زوجها رياض. أما أدريان فهو على العكس تمامًا يواري جسده في شقته البعيدة.

الغريب أن هذه الشخصيات التي لاذت بجنة الغرب، فشلت في التصالح مع ماضيها، كما لا يُخفى أنّ الواقع هَزَمَ جميع الشخصيات على اختلافها، حتى أن فاطمة التي كانت تحمل جينات التمرد عندما اعترضت على ارتداء النقاب أمام أبيها ودخل الحوار بينهما لمنطقة شائكة حول مسائل عقائدية متعلقة بطبيعة الإله وجنسه، وفي وقت لاحق فتحدّث هذه الجماعات وخرجت لملاقاة رياض، إلا أنها انكسرت وهي ترى أمها تشعر بالخوف من الرجال إلى أن ماتتْ، بل إن محاولتها للانتقام من أنانية زوجها بالنوم مع سبعين شخصًا جلبتهم إلى غرفتها من البار، كان بمثابة الهزيمة لأنها لم تستطعْ أنْ تتجاوزَ أثر الماضي رغم بعدها عنه.

يربط عبد الله إبراهيم بين الاعتراف والهوية، سواء أكانت هوية فردية أم جماعية، حيث يقول: «لا يمكن انتزاع الكاتب من الحاضنة الاجتماعية والثقافية التي يشتبك بها؛ ذلك أن أدبه يقوم بمهمة تمثيل تلك الحاضنة، وبيان موقعه فيها» الاعتراف كان هو وسيلة الساردة في سرد حكاياتها، وبمعنى أدق استرجاع ماضيها، وهنا يحدث التحوُّل، فالوطن الذي تستحضره البطلة صوفي ليس الوطن الذي شكل مركزًا مهمًا في كتابة المنفي، حيث الحنين إليه، وانشطار الإنسان بين حالة الحنين الهوسي إلى المكان الأول بتعبير عبد الله إبراهيم، وعدم القدرة على اتخاذ القرار بالعودة إليه.

فمثلما تغيرت مفاهيم المنفَى بما تحملة في طياتها من عزلة وإبعاد، إلى مفاهيم جديدة وفق سياقات فُرضت على المنفيين، جعلت فكرة العودة إلى الوطن شبه مستحيلة، فلم يَعُد المكان الغريب أو الطارئ «الذي تتعذر فيه ممارسة الانتماء؛ لأنه مفتقر إلى العمق الحميم» إلى الملجأ والملاذ، أو حتى صار المنفي نفسه يشعر بالوحدة والاغتراب، ففيه صارت الذاكرة تتنكر لهويتها القديمة، وتسعى إلى فقد انتمائها كما حدث مع صوفي، وأدريان، كما أن ثنائية الرفعة والدونية، التي شكّلت

هي الأخرى عاملاً مميزًا في سرديات المنفى تلاشت هي الأخرى ولم يعد لمثل هذه المقارنات حضور في ظل ما حقّقه الواقع الجديد من ملاذ آمن، واستعادة للهُوية المَسلوبة في الأوطان، حالة التوافق والتكيف كانت نتاجًا طبيعيًّا للتحولات التي حلت على الواقع، وهو ما مثلته المروية العربية بجدارة فلم تعد صورة المنفِيّ في المرويات الجديدة «ينظر إلى العالم أجمع باعتباره أرضًا غريبة».

.4

كانت الذّاكِرة هي الفعلُ الحقيقيّ أو البطل للاستعادة، فالمنفِيّ «مقتلع من الوطن ومستقرّ في الأزمنة الماضية، وهذا بدوره يؤدي إلى تطوّر في بنى ذهنية بعينها، وفي طرائق محاولة عبور المسافة وتجاوزها، فالمنفِيّ ذات لنوبة من النوستالجيا تكون فيها ذكريات الماضي أخصب من الحاضر الفعلي. إن ضياع [أو خُسران] البيت يخلف الرغبة في استعادته، من خلال العودة أو التذكّر.
فالبيت يصبح أكثر قيمة من كونه مفقودًا وأعلى قيمة من خلال تملك المفقود إلى الأبد»، ومن ثم كانت بنية السرد في هذه المرويات تعود إلى أزمنة ماضية بعضها سحيق كنوع من الائتناس إلى ماضٍ مزهر كما هو في مروية باب الليل فالراوي يعود إلى زمن «أبو جعفر المنصور» الخليفة العباسي في القرن الثاني الهجري بانتصاراته، عبر استحضار اسمه واستبداله بالمهزوم بعد ضياع العراق لوصف أبي جعفر الثائر العراقي، إضافة إلى أزمنة تذكر بسبب محنة الشخصيات واضطرارها إلى المنفى، فتتردّد داخل المتن الحكائي، أصداء زمانية تشير إلى نهاية عصر بن عليّ، وقبلها زمن طرد الفلسطينيين مِن لبنان إلى تونس عام 1982، ثمّ اتفاقية الخيبة لا العودة (إن جاز الوصف) دون الموضوعة أسمائهم على قوائم الإبعاد الإسرائيلي، فضلاً عن وحدة مفردة العنوان «اللّيل» التي تشي بالظلام والسَّرمدية.

إلا أنَّ الملاحظ أن ثمة أزمنة متعرجة تركز على الهزائم السياسية الكبرى، وأهمها هزيمة 67 التي داست على أحلام شادي، وهو ما كان له أثره في إجهاض كافة أحلام الشَّخصيات التي تنتظر زمنها القادم أو بمعنى أدق غده / ربيعها، بما فيها الرئيس الذي يقرُّ الجميع بلا غضاضة أن مكانه ومقعده محجوزان إلى القرن الحادي والعشرين، فيحل خريفه بربيع مُضبّب لم تنقشع غمامته بعد، دون أن يخوض في أحداث الثوّرة، وإن كان ثمَّة تحقّقات لأسباب الثورة بين ثنايا السَّرد ماثلة في صورة الهجرة إلى الشَّاطئ الآخر، والحلم بالثراء، بلا تفاصيل أو إسهابات.

في رواية «الكافرة» كانت الذاكرة بمثابة الوطن الذي تريد أن تهرب منه الشخصيات، وتتخلص من أوجاعها، فكان التداعي الحر، وما تطلبه من المراوحة بين زمنية الحاضر حيث مكان اللجوء، والماضي موطن (أو سبب) الهروب. فالساردة معنية بسرد الحكاية على مروي عليه وإن كان في الحقيقية لا يسمع. وهذه الوقائع (أو المآسي) التي تسردها بطلة الرواية عبر التداعيات أشبه بسجل دامٍ وَمُبرّر للهجرة التي لجأت إليها، وكذلك ما أقدمت عليه من نزع هويتها القديمة؛ هروبًا من الحرب ومن الواقع الذي استجدّ بعد تمدُّد التيارات الإسلامية المتشدّدة؛ فتأتي حكاية صوفي عن فاطمة، في نوع من التغريب للذات القديمة الملتصقة بماض هي تسعى للتبرؤ منه بهذا الحكي، عبر تقسيمات أشبه باليوميات تبدأ من يوم 20 تموز وصولاً إلى 28 تموز، وهذه اليوميات التي ترويها صوفي بصيغة المتكلّم لمخاطب / أدريان وهو«ملفوف بالشاش ويتنفس ببطء من خلال كمامة الأوكسجين» تأتي كنوعٍ من الهروب مِن هذا الواقع «بتذكّر أشياء وقعت في حياتها في الماضي وعبر استعادة طفولتها الحزينة»، حيث ثمّة إحساس راودها بأنها ضائعة ومبعدة مهجورة ولتتفادي هذا الإحساس أخذت تجلس إلى جواره بالقرب منه وتحكي وكأنه يستمع إليها، وهي ذات التقنية التي استخدمتها الكاتبة إيزابيل الليندي في مرويتها «باولا» بعد أن وقعت ابنتها في غيبوبة لمدة 7 أشهر.

فتعود فاطمة عبر هذا الحكي للمروي له، إلى ماضيها البعيد زمانيًا ومكانيًا وماضي أبيها وأمها وعلاقتها المتوترة بأبيها حتى مقتله، ثم زواجها من راضي إلى موتها بعدما فشلت في أن تعثر على أحلامها البسيطة منذ أن كانت شابه في أن تتزوج من «رجل محترم له وظيفة معروفة وعادات حميدة ويسار كافٍ لإعالتها» كما تحكي عن التحولات التي حدثت في المدينة مع وصول المتشدّدين وما رافقها من تحولات في جسدها، ثمّ علاقتها برياض وزواجها منه إلى صدمتها فيه عندما فضّل السبعين حورية عليها واستشهد، إلى طمع أصحابه فيها ثمّ هروبها وما عانته من اغتصاب في رحلة الهروب وتشرُّد بعد أن وصلتْ بلجيكا إلى أن التقتْ بالحبِّ الذي كانت تبحثُ عنه منذ زمنٍ طويلٍ في صورة أدريان.

في مقابل حكاية فاطمة كانت ثمّة حكاية أخرى مروية عبر الذاكرة ولكن هذه المرة الذاكرة المدونة بالأوارق وبشريط الفيديو، وهي الأحداث التي جاءت بلسان راوٍ غائب يرصد علاقة أدريان بصوفي منذ أن التقيا في أوستنده شمال بلجيكا، ثم رحلة بحثها عن هذا الذي يشبهها في هروبه من ماضٍ يخشى مواجهته وبالفعل تكتشف أنه ينتمي إلى ذات البقعة من بلاد الشرق، وإن كان تنصّل من هويته مبكرًا فوالده لبناني وقد شهد مذبحة قام بها مُتشدّدون على الحيّ المسيحي لم ينجُ منها إلا أبوه، ثمّ انتقامه وتكرار المذبحة الطائفيّة حتى انتحاره تأنيبًا لهذه الطفلة التي طارده، وهي الطفلة التي بحث عنها أدريان وتزوجها تكفيرًا لجريمة لم يرتكبها.

في رواية «طابق 99» لجنى الحسن، كانت العودة ضررورية للبطلة من جديد، ومع الأسف ليس للوطن الأم (وطن النَّفْي)، بل إلى نيويورك / الوطن البديل (المَنْفَى)، وهو ما يؤكّد أن الأوطان البديلة لم تعد مكانًا بديلًا مؤقّتًا مرهونًا بتحقق شرائط العودة إليه من جديد، كما كانت في المرويات قبل الألفية الثالثة (لنا أن نتأمل افتتاحية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح: «عدت إلى وطني يا سادتي»).

وقد عمدت المؤلفة على تأكيد اللاعودة عبر توزيع نصها على عنوانين رئيسيْن: الجبل في جنوب لبنان 1982، ونيويورك 2000، والعنوانان يشيران إلى زمانين ومكانين متباينين ومن ثم فالسرد قائم على المراوحة بينهما؛ فالراوي الأنا الذي يعود على مجد على يعمد إلى هذه المراوحة بين الزمنين الماضي والحاضر، وفي بعضها أوغل إلى الماضي إلى جذور المأساة التي بدأت قبل قدوم اليهود أثناء الانتداب البريطاني عبر حكاية الأب التي تعود إلى ما قبل النكبة إلى عام 1939 يوم أن أحرق الجنود البريطانيون القري بسبب مقتل اثنين من جنودهما، كما يميل في بعض من أجزائه إلى التسجيل، وهو يرصد لمعاناة الفلسطينين في المهجر والذل الذي ذاقوه ممن يفترض أنهم عرب مثلهم، حتى أنه يخاله يفوق حقد الإسرائيليين، ويرصد لحالة الكراهية التي كانت تبث للفلسطيين وأنهم السبب في الحرب والخراب الذي طال لبنان، أو الخوف من المصير البائس ورفض إنجاب الأبناء، أو من قبيل أن تولد في ملجأ أو مخيم وترى الجميع ينظر إليك بشفقة أو اشمئزاز، وأن تعتبرك الأغلبية عبئا وأن تنتظر المساعدات الدولية وهبات الأونروا.

ويسيطر السرد الاستعادي عبر الشخصيات التي تروي المأساة باعتبارها وسيطًا على نحو ما يرويه الجار أبو حسَّان عن صور الحرب المؤلِمة وحالة الانتقام البشع التي قامت بها الميلشيات. وقد يقوم الراوي الغائب بالسرد في كثير من الأحيان كما يفعل عن هيلدا وعن إيفا وعن ماريان وعن مايك، وفي بعض الأحيان يترك لهم السرد بالأنا كنوع من البوح، وقد يتداخل الأنا مع الأنت، وفي بعضها نجد خطاب الأنا لنفسها.

كل هذا جاء عبر لغة تميل إلى الغنائية في عرضها للمآسي، وشعرية في إبراز جوانب الحبِّ بين مجد وهيلدا، وقاسية في خطابات هيلدا مع عمها وكأنّها أشبه بالمحاكمات. وهي بهذا تعمد المؤلفة إلى بناء عالم مُتعدِّد الأصوات كما هو عند ميخائيل باختين، من خلال تعددية الرواة والمُخاطبين، وإيجاد تداخلات زمانية ومكانية.

في رواية «باب الليل» لوحيد الطويلة، يتخذ المنفيون من جنسيات مختلفة المقهى بديلاً عن الأوطان المفقودة (العراق / فلسطين / سوريا) حسب الشخصيات (أبو شندي / أبو جعفر/ شادي)، فهم أدركوا الحقيقة كما تجلت على لسان أبو شندي بعد حيرةٍ بأنه لا يدري «لأي وطنٍ سيعود» (ص73)، وهو ما يشترك فيه جميع الشخصيات، ومثلما استكان للمقهي يجترُّ ذكرياته وأوجاعه. يتكرّر هذا الفعل مع المنفيين الذين يجلسون عليه، فصار لهم المقهى بمثابة حائط مبكىً للبوح والفضفضة والرِّثاء لماضٍ تليدٍ ولىّ، وهو ما يجعل لحضور الذّاكِرة قوّة السِّحر للتَّشبُّث بالأمجاد والبُعْدِ عن الجنون، فتتوسّد بالاسترجاعات التي تعود إلى أزمنة قديمة حيث ميادين النِّضال والثوّرة، فيجترُّ المَنْفِيّ أوجاعه وعذاباته أو صليبه، ويلقيها على الجالس بجواره، هكذا حكى أبو شندي أحزانه وآلامه وموت زوجته بسيارة مفخَّخة كان هو المقصود بها، وبالمثل أبو جعفر الفسطيني العائش في العراق حكىَ عن صدمته بسقوط صدام، وهروبه مِن العراق، وبالمثل شادي الشَّاعر السُّوري، يحكي عن رحلته في الجهاد وصولاً إلى خيانة زوجته الشاعرة بانضامها للحزب الحاكم، وكذلك مجيد أو خميس السَّفير السَّابق وذكرياته عن أيام قيرغيزستان. ولهذا تكون الذَّاكِرة البديل لمقاومة الواقع المزري بعد ضياعها بسبب الخيانة والنذالة، فلم يبقَ لهم سوى صدى الذِّكْرَى، بعد أن أصبحَ حُلم العودة مشكوكًا فيه.

كاتب من مصر مقيم في تركيا



مجلس عزاء

(مسرحيّة)

إسلام أبوشكير





نزار عثمان

أالشخصيّات

الموظّف، المستخدم، الشابّ، الكهل، الكهل 2، المرأة الأربعينيّة، العجوز

(إظلام تامّ.. ثمّ يبدأ العرض بأضواء غير منتظمة تنطلق باتّجاهات مختلفة على شكل شرارات، أو خطوط ناريّة تشبه الخطوط التي تخلّفها رصاصات البنادق في الليل. ورغم غزارة النيران فإنّ الخشبة تظلّ غارقة في الظلمة، بحيث لا يتمكّن المشاهدون من تمييز ما تحتويه. ولكن، مع تراجع غزارة هذه الشرارات، تبدأ الظلمة بالتلاشي تدريجيّاً، إلى أن تتوقّف الشرارات تماماً، وتظهر الخشبة مضاءة على نحو خفيف، لكنّه كافٍ ليتبيّن المشاهد تفاصيل المكان).

(المكان أشبه بمخزن مهجور، لكن أعيد استخدامه على عجلٍ للضرورة، دون إجراء أيّ عمليّة ترميم أو إصلاح له. يتبيّن ذلك من خلال الجدران المتّسخة والتي تقشّر طلاؤها في أكثر من موضع. السقف العالي المسودّ. الأرضيّة الإسمنتيّة العارية والتي لا تخلو من حفر وشقوق هنا وهناك. ألواح خشبيّة وصناديق وصفائح وأكياس قمامة سوداء فارغة أو نصف ممتلئة وعدد سباكة ونجارة وحدادة، متناثرة في أرجاء المكان..).

(هنالك بابان مغلقان يفضيان إلى الخشبة، أحدهما جانبيّ من جهة اليمين، والآخر أماميّ. بابان حديديّان صدئان، يصدر عنهما صرير حادّ ومزعج عند فتحهما أو إغلاقهما).

(قريباً من الباب الأيمن، نلمح طاولة وكرسيّاً بسيطين. على الطاولة جهاز كمبيوتر، وجهاز يشبه ذلك النوع المستخدم في المحلّات التجاريّة لقراءة لصاقات الباركود. إضافة إلى جهاز آخر للتعرّف إلى البطاقات الشخصيّة. على الطاولة أيضاً بعض الأوراق والسجلّات والأقلام والأدوات المكتبيّة المختلفة).

(إلى اليسار كومة جماجم بشريّة. ما يقرب من مئة جمجمة. بعض الجماجم متناثر على الأرض. يلاحظ أنّ كلّ جمجمة عليها لصاقة "باركود").

(يسمع صرير الباب الأماميّ وهو ينفتح. يدخل منه رجلان: خمسينيّ، بملابس عاديّة، قميص وبنطال، حليق اللحية، شعره ممشّط بعناية مبالغ فيها. والآخر أقلّ عمراً. يرتدي قميصاً وبنطالاً أيضاً، لكنّه ينتعل صندلاً بيتيّاً رخيصاً. لحيته لم تحلق منذ أسبوع.. الأوّل موظّف يأخذ مكانه خلف الطاولة، والآخر مستخدم يقف بانتظار الأوامر).

الموظّف: طيّب.. نفتح الباب، لكن لا أريد أيّ فوضى. أدخلهم خمسة خمسة، بحسب أرقامهم. تأكّد من أنّهم اطّلعوا على التعليمات المعلّقة في الخارج، وفهموها جيّداً..

المستخدم: (متّجهاً إلى الباب اليمينيّ) حاضر..

(صرير الباب وهو ينفتح. أصوات بشريّة من الخارج، يشعر المشاهد معها بمقدار ضيق الأشخاص هناك، وانزعاجهم من طول فترة الانتظار).

المستخدم: (مخاطباً الحشود في الخارج) من يحمل الأرقام من واحد إلى خمسة يدخل الآن. البقيّة ينتظرون. قرأتم التعليمات. أيّ مخالفة تعني الطرد فوراً.

المستخدم: (يفسح المجال لدخول خمسة أشخاص، بعد أن يتأكّد من أرقامهم، ومشيراً إلى المكان الذي تكوّمت فيه الجماجم) هناك.. الفوضى ممنوعة.. بهدوء رجاء..

(يتّجه الأشخاص إلى الجماجم. ثلاثة رجال: شابّ، وكهلان،

وامرأتان: امرأة في أواخر أربعينيّاتها، والأخرى عجوز في حدود السبعين).

(بينما يرتّب الموظف أوراق مكتبه، استعداداً للعمل، نرى الأشخاص الخمسة وهم يبحثون بين الجماجم، ينتقون بعضها، ثمّ يتفحصّونها بتقليبها بين أيديهم والنظر فيها من زوايا مختلفة، أو شمّها، أو محاولة قياس محيطها، أو مقارنتها بجمجمة أخرى، أو القرع عليها والإنصات بعناية إلى الصوت الصادر عنها، أو رفعها إلى الأعلى باتّجاه مصدرٍ مفترضٍ للضوء كما لو أنّهم يبحثون عن شقوق خفيّة فيها.. وقد نسمع أحاديث جانبيّة مثل):

العجوز: الضوء ضعيف.. لا يساعد.. كيف سنرى؟

الكهل2: الله يرحمهم..

الأربعينيّة: ممكن تعطيني طريقاً إذا سمحت؟

الكهل: الحمد لله..

(يقطع أحاديثهم الجانبيّة صوت الموظّف).

الموظّف: ليس لدينا وقت يا إخوان.. بسرعة إذا سمحتم..

(صمت)

لقد تأخّرنا.. من الذي انتهى؟

(يتبادل الخمسة النظرات فيما بينهم، كلّ يتوقّع من الآخر أنّه قد انتهى، وأنّه سيبادر قبله.. أخيراً يتحرّك الشابّ الذي نلاحظ منذ البداية أنّه على عجلةٍ من أمره).

(الشابّ يحمل إحدى الجماجم، ويتقدّم من الموظّف. الموظّف يأخذ الجمجمة منه، ويمرّرها على جهاز قراءة الباركود، ثمّ يعيدها إليه. يأخذ بطاقته الشخصيّة أيضاً. يدخلها في جهاز قراءة البطاقات، ثمّ يعيدها إليه بعد أن يتأكّد من هويّته).

(خلال الوقت الذي يستغرقه إتمام هذه الإجراءات تقترب العجوز من الأربعينيّة حاملة بيدها جمجمة وهي تتفحّصها).

العجوز: عفواً يا بنتي.. لو تلقين لي نظرة على هذه.. ماذا ترين؟.. كم تقدّرين عمرها؟..

الأربعينيّة: (تتناول منها الجمجمة وتتفحّصها) والله يا خالة لا أدري.. لكن يمكن بالعشرين، أو حتّى أكبر..

العجوز: (خائبة) بالعشرين؟ لا.. ليست هي..

(تعيد العجوز الجمجمة إلى مكانها، وتواصل البحث..).

الموظّف: (مخاطباً الشابّ بعد أن أنهى إجراءات التسجيل) متأكّد أنّها هي؟

الشابّ: (يتردّد للحظات، لكنّه يحسم أمره في النهاية) نعم.. هي..

الموظّف: (وهو ينظر في شاشة الكمبيوتر ليتأكّد من المعلومة) أخوك.. أليس كذلك؟

الشابّ: نعم..

الموظّف: كيف عرفت أنّها جمجمته؟

الموظّف: (وقد استفزّه صمت الشابّ) يجب أن تقول لي.. هذه معلومات ضروريّة.. السيستم لن يعطينا الإذن بمنحك إيّاها ما لم تقدّم سبباً محدّداً ومعقولاً.. قرأت التعليمات في الخارج، والمفروض أنّك جاهز للإجابة عن السؤال.. لا تعطّلني رجاءً..

الشابّ: (يفكّر، ثمّ يرفع الجمجمة إلى أنفه، يتشمّمها) السيستم.. قل له إنّني عرفته من الرائحة. فيها رائحة الكولونيا التي كان يستخدمها عادةً بعد الحلاقة.. ومع أنّه أمرٌ غريب فإنّ الرائحة ما تزال عالقة فيها إلى الآن.. شمّ.. شمّ بنفسك..

الموظّف: (وهو يبعد الجمجمة عن أنفه متقزّزاً) خلاص.. خلاص.. فهمنا.. رائحة الكولونيا..

(يواصل الكتابة على الكمبيوتر) مبروك.. الله معك..

(يأخذ الشابّ الجمجمة. ويتّجه نحو الباب اليمينيّ ليغادر. يتوقّف لحظة، يتشمّم الجمجمة ثانية، ويفكّر. لكنّه في النهاية يواصل طريقه، ويغادر)

الموظّف: الذي بعده.

(تتقدّم الأربعينيّة من الموظّف الذي أخذ بتسجيل البيانات كما فعل مع الشابّ.. يمرّر الجمجمة على الجهاز.. يتأكّد من البطاقة الشخصيّة.. يكتب على الكمبيوتر).

الأربعينيّة: عفواً أخي.. هل تعرف مصدر هذه الجماجم؟ من أيّ محافظة جاؤوا بها؟

الموظّف: (بغضب) أختي، أنت قرأت التعليمات.. ممنوع السؤال عن هذه الأشياء.. أمامك الجماجم.. إذا وجدت جمجمة... من؟ من؟

(يسأل نفسه وهو ينظر إلى البيانات المدوّنة أمامه على الشاشة):

آه.. زوجك.. جمجمة زوجك.. إذا وجدت جمجمة زوجك فمبروك.. إذا لم تجديها فالله معك.. هناك دفعات أخرى على الطريق.. تأتين في وقت آخر..

الأربعينيّة: سامحني الله يوفّقك.. آخر سؤال.. هل هم نظام أم معارضة؟ هل بينهم معتقلون؟

الموظّف: (لا يردّ. يزفر، ويتمتم بكلمات غير مفهومة، لكنّها تعبّر عن حجم ضيقه وعجزه عن احتمال المزيد).

الأربعينيّة: لماذا لا تصنّفونهم؟ ألا تعتقدون أنّنا يمكن أن نخطئ؟ إنّها تشبه بعضها.

(وتلتفت إلى المستخدم):

ما رأيك يا أخي؟ معي حقّ. أليس كذلك؟

الموظّف: كلّميني أنا..

الأربعينيّة: (تلتفت إلى الموظّف) أليست متشابهة؟

الموظّف: (متذمّراً، وبصوت يوشك أن يكون صراخاً) لا إله إلا الله.. أختي ممنوع.. ممنوووووع.. سؤال آخر وتخرجين من المكان.. إذا لم تكوني قادرة على تمييز جمجمة زوجك، فهذه مشكلتك.. أعطي الفرصة للآخرين.. في الخارج مئات الأشخاص ينتظرون.. رأيتهم بنفسك..

الأربعينيّة: (تشدّ الجمجمة إلى صدرها، كأنّها تخاف أن ينتزعها منها أحد) طيّب.. طيّب.. لا تزعل منّي الله يخلّيك.. خلاص.. هذه هي..

الموظّف: متأكّدة؟

الأربعينيّة: نعم.. مليون بالمئة.. زوجي.. أليس عيباً ألّا أميّز جمجمته ؟

الموظّف: طالما أنّك متأكّدة من البداية فلماذا كثرة الكلام إذن..؟ سبحان الله.. هل هي هواية؟ والآن، أخبريني.. كيف عرفتها..؟

الأربعينيّة: جمجمة زوجي.. كيف لا أعرفها؟

الموظّف: (وهو يضرب الطاولة بقبضة يده) أريد سبباً محدّداً..

(يكرّر).

سبباً.. محدّداً.. السيستم يريد ذلك.. افهميني، ودعينا ننتهي..

الأربعينيّة: كما تريد.. لا تغضب..

(صمت).

الله يرحمه كان يشكو دائماً من الصداع.. شقيقة كما قالوا له.. تعرف.. كنت أظنّ أنّها ضغوطات الحياة، والتفكير، والحرب.. كلّها تسبّب الصداع.. المهمّ أنّني اكتشفت الآن سبباً جديداً.. انظر إلى هذه الجمجمة من الداخل..

(توجّه الجمجمة إلى الموظّف وهي تدسّ إصبعها وتتلمّس شيئاً في الداخل).

تبدو لي خشنة جدّاً. نتوءات عظميّة صغيرة ومدبّبة مثل الإبر. الأكيد أنّها كانت تنغرس داخل مخّه، وتسبّب له ذلك الألم الفظيع.. لو تعلم كم كان يعاني! والله كان يبكي أحياناً مثل الأطفال..

الموظّف: (بعد أن ينتهي من الكتابة) مبروك.. الله معك..

(تخرج الأربعينيّة بصحبة الجمجمة).

الموظّف: غيره..

(يخاطب نفسه).

الله يمضي هذا اليوم على خير..

(يتقدّم أحد الكهلين حاملاً معه جمجمة تبدو صغيرة الحجم، ليباشر الموظّف إجراءات التسجيل المعتادة).

الكهل: معلّم.. سؤال صغير إذا تكرّمت..

الموظّف: ممنوع الأسئلة.

الكهل: (متجاهلاً كلام الموظّف، كما لو أنّه لم يسمعه أصلاً) هل لديكم غير هذه؟

الموظّف: لا.. هذا هو الموجود..

الكهل: آه.. كنت أبحث عن واحدة بمقاس أصغر من هذه.

الموظّف: هل تعني أنّها ليست..؟

(لحظة صمت ينظر خلالها في شاشة الكمبيوتر باحثاً عن المعلومة الصحيحة، ثمّ يتابع):

ليست لابنتك؟

الكهل: لا.. لا.. أكيد هي.. صحيح أنّها أكبر بقليل من أن تكون لطفلة في سنّ الرابعة، لكنّها ماتت منذ سبعة أعوام.. وأنت تعلم، بعض الجماجم تواصل النموّ حتّى بعد الموت.. ليس إلى الأبد طبعاً، لكن ربّما لسنة أو سنتين تاليتين، ثمّ تتوقّف عن النموّ.. سبحانك ربّي.. قرأت عن هذا في الفيسبوك، أو ربّما رأيته على اليوتيوب.. لا أذكر.. المهمّ أنّ هذا يحدث أحياناً..

الموظّف: (متذمّراً) متأكّد وتسأل؟! كلّكم هكذا. كأنّكم تستمتعون بإضاعة الوقت. ليس بينكم من يقدّر هذا الذي نعاني منه..

الكهل: مجرّد سؤال.. سؤال فقط.. اعذرني..

الموظّف: طيّب.. دعنا ننتهي من هذا.. هنالك آخرون ينتظرون.. أخبرني.. كيف عرفت أنّها ابنتك؟

الكهل: مممم.. والله يا معلّم لا أدري ماذا أقول لك.. لكن تخيّل طفلة عمرها أربع سنوات، عندما تسقط قذيفة فوقها. أكيد، أوّل شيء تفعله، حتّى قبل الصراخ، أنّها تفتح عينيها. صدّقني. تتّسع عيناها إلى درجة فظيعة.. ألا ترى؟..

(يشير إلى المحجرين في الجمجمة، ويتابع).

واسعتان جدّاً.. أليس كذلك؟

الموظّف: (دون أن ينظر) نعم.. واسعتان..

الكهل: الصراحة أنّ عينيها كانتا واسعتين في الأصل، ولكن ليس إلى هذا الحدّ.. الرعب يصنع أكثر من هذا..

الموظّف: (يناوله الجمجمة) مبروك..

نزار عثمان

(يحمل الكهل جمجمة ابنته، ويغادر..).

الموظّف: (ينادي) غيره..

(يتقدّم الكهل الثاني وبصحبته جمجمتان..).

الموظّف: ما هذا؟

الكهل2: أخي وأبي..

الموظّف: أخوك وأبوك؟

(ثمّ مخاطباً المستخدم، بصوت أقرب إلى الصراخ).

هيه.. ألم تعلّق نسخة من التعليمات في الخارج؟

المستخدم: (بسخرية) بلى.. وبخطّ كبير لمن يشكو من ضعف النظر..

الموظّف: (مخاطباً الكهل 2) قرأتها وتريد أن تأخذ الاثنتين؟!.. ممنوع.. ممنوووووع اصطحاب أكثر من جمجمة.. مكتوبة هناك.. تأخذ واحدة الآن.. ولكي تأخذ الثانية فعليك أن تسجّل دوراً من جديد، وتنتظر..

الكهل2: سنوات أيضاً؟

الموظّف: لا أدري.. شهر.. شهران.. سنة.. عشرة.. بحسب ما يجدونه.. هم يبحثون في كلّ مكان.. قد يجدون شيئاً بعد أيّام، وقد ننتظر سنوات.. وعندما يجدون شيئاً سيخبروننا. هؤلاء أجانب، أمم متّحدة، ولن يكذبوا.. ادع ربّك أن ييسّرها أمامهم..

(وبلهجة حازمة):

أعد واحدة من الجمجمتين.. لا تعطّلنا.. وراءنا عمل، الله وحده يعلم متى سينتهي..

(الكهل 2 محتار بين الجمجمتين، ثمّ يتّجه إلى كومة الجماجم فيضع إحداهما، ويعود بالأخرى، لكنّه سرعان ما يغيّر رأيه، فيعود ليضع الجمجمة التي كانت بين يديه، ويأخذ الأخرى..).

الكهل: (بينما الموظّف منشغل بإجراءات التسجيل) الله يعطيك العافية.. معك حقّ، عملكم صعب والله..

الموظّف: والناس غير راضين مع ذلك.. نسمع هنا قصصاً عجيبة.. الدفعة الماضية حاول أحدهم الاعتداء على هذا المسكين.. قذفه بمفتاح إنكليزيّ، ولولا ستر الله لقتله..

(يشير إلى المستخدم).

ما ذنبه؟

الكهل2: اعذرهم يا معلّم.. يجب أن نتحمّل.. الحرب انتهت منذ خمس سنوات.. وقت ليس قصيراً.. والناس يريدون أن يطمئنّوا على أهلهم. يريدون أن يدفنوهم لينسوهم، ويبدؤوا حياتهم من جديد. أرواحهم أصبحت عبئاً علينا. تطاردنا كلّ لحظة، ونسمعها

وهي تزعق في آذاننا. تأكل وتشرب وتنام وتمشي معنا والله. الروح لا تهدأ ولا تستقرّ إلا إذا كان هنالك قبر يحمل اسمها. نريد أن نهيل التراب عليهم، ونزرع فوق كلّ قبر شجرة صغيرة، أو شتلة ورد، ثمّ نقرأ الفاتحة، ونمضي إلى أشغالنا. نريد أن ننساهم فعلاً.. لا شيء أكثر من ذلك..

الموظّف: ما اختلفنا أخي.. ما اختلفنا.. أنا أيضاً فقدت زوجتي.. قبل سنتين أرسلوا ورائي وقالوا: تعال وانظر.. كانت كومة أكبر من هذه بثلاث مرّات صدّقني، ومع ذلك لم يستغرق الأمر منّي أكثر من دقيقتين. أخذتها، وانتهى كلّ شيء.. سألوني: كيف عرفت أنّها جمجمة زوجتك؟ فقلت: أسنانها. أنت لم تر أسنان زوجتي. لا يوجد في العالم أجمل من أسنانها. ابتسامة ساحرة. يا إلهي كم كانت تعتني بها! وبيني وبينك، الجمجمة التي أخذتها كانت لا تملك سوى سنّين فقط، وكانا منخورين.. لكن قلت في نفسي: من الطبيعيّ أن تسقط الأسنان إذا أهملت فترة طويلة. نتحدّث عن سنوات، لا عن يوم أو يومين. الأسنان تسودّ وتتكسّر وتسقط في النهاية. تخيّل أن تظلّ دون تنظيف طيلة هذا الوقت! ماذا يمكن أن يحدث لها؟.. المهمّ.. بعض الناس ما زالوا يأتون ويذهبون.. يأتون ويذهبون.. وهذه لي، وهذه ليست لي.. وهذه كبيرة، وهذه صغيرة.. كأنّ الموضوع تسلية.. تشعر وكأنّهم يستمتعون بعذاباتهم، ولا يريدون لها أن تنتهي..

الكهل2: الأمر ليس مسلّياً أبداً..

الموظّف: أرأيت؟.. تأتيهم الفرصة سهلة ومريحة ليتخلّصوا من هذه الأرواح التي تطاردهم، ولا يفعلون.. ماذا تريدون يا أخي أفضل من ذلك؟

الكهل2: صحيح.. معك حقّ.. لكن يجب أن نعذرهم مع ذلك.. مشكلة عندما يكون الإنسان موسوساً، ولكن ماذا بأيدينا لنفعل أكثر من أن نسايرهم قليلاً؟ لا تتوقّع أن يكون جميع الناس مثلي ومثلك.. سبحان الله.. البشر مثل أصابع اليد الواحدة.. كلّ إصبع خلقها الله بطول مختلف..

الموظّف: يبقى النظام هو النظام.. تنتظر دورك.. وعندما يأتي لا تتدلّل.. نحن لا نشتري بطّيخاً لننتقي الأفضل..

(يتابع بملل):

ما علينا.. هذه جمجمة أبيك أم أخيك؟

الكهل2: (يبدو متردّداً في الإجابة، لكنّه يحسم الأمر في النهاية) امممم.. أبي، أبي.. أخي شابّ في أوّل عمره. بإمكانه أن ينتظر أكثر..

الموظّف: جيدّ.. لننتظر.. والآن، كيف عرفت أنّه أبوك؟

الكهل2: بصراحة، أبي كان عنيداً جدّاً.. معروف في القرية بأكملها بهذا الأمر.. لا أحد يمكن أن يثنيه عن قرار اتّخذه.. وكانوا يقولون عنه إنّه ذو رأس يابس.. أصلاً كانت أمامه فرصة للجوء إلى لبنان، ولو أطاعنا لكان الآن حيّاً بيننا.. لكنّ رأسه يابس كما قلت لك.. أرضي. بيتي. اذهبوا واتركوني. لن أموت إلا هنا.. الرأس اليابس مصيبة على صاحبه.. اسمع..

(ينقر على الجمجمة بإصبعه).

سمعت؟ يابس فعلاً.. جمجمة من حديد.. الله يرحمك يا أبي..

الموظّف: مبروك..

(يخرج الكهل 2، فيما يعيد الموظّف ظهره إلى الوراء في محاولة للاسترخاء.. وخلال ذلك ينظر إلى العجوز وهي ما تزال تبحث بين الجماجم.. تلتقط جمجمة، ثمّ تعيدها، لتلتقط أخرى، وتعيدها أيضاً.. وهكذا..).

الموظّف: دورك يا أمّي.. تفضّلي..

العجوز: لحظة يا ابني.. لحظة..

الموظّف: يا أمّي.. لا يوجد لدينا وقت.. أرجوك.. الناس في الخارج سيأكلونني..

العجوز: لا تخف يا ابني. لا تخف. أنا سأكلّمهم. أنا خالتهم بمقام أمّهم. سأشرح لهم كلّ شيء، ولن يغضبوا منّي ومنك.. أريد مساعدة صغيرة كيلا أتأخّر عليهم..

الموظّف: لا حول ولا قوة إلا بالله..

(ملتفتاً إلى المستخدم وقد نفد صبره).

انظر ماذا تريد.. على هذه الحال لن ننتهي اليوم، ولا حتّى بعد عشرة أيّام..

العجوز: (تخاطب المستخدم مشيرة إلى جمجمة بعيدة عنها) تلك.. ليتك تناولني إيّاها يا ابني، الله يرضى عليك..

(يضع المستخدم يده على جمجمة ليتناولها، لكنّ العجوز تستوقفه).

لا.. التي إلى جانبها.. لا.. لا يا ابني، إلى اليمين..

(يحتار المستخدم في معرفة أيّ الجماجم تقصد العجوز..).

ما لك يا ابني؟.. ألا ترى؟.. الجمجمة التي في الأعلى.. هناك.. ليست هذه.. نعم هذه.. ناولني إيّاها..

(العجوز تقلّب الجمجمة بين يديها، ثمّ تعرضها على المستخدم، وتسأل):

ما رأيك؟

المستخدم: وما أدراني أنا؟

العجوز: والله أنا محتارة.. طيّب، اخدمني وابحث معي الله يوفقّك.. هل ترى جمجمة لطفلة في السابعة من عمرها، وعليها آثار دخان؟ نظري لا يساعدني..

المستخدم: دخان؟

العجوز: نعم.. ماتت محترقة.. حفيدتي.. احترقت الخيمة التي كنّا فيها.. عدّة خيم احترقت في الحقيقة، ولم يسمحوا لنا بانتشال الجثث حينها.. أغلقوا المخيّم كاملاً، وقالوا لنا إنّهم سيسلّموننا الجثث فيما بعد.. عشر سنوات ولم يفعلوا شيئاً..

المستخدم: (متعاطفاً مع العجوز) لنر..

(يقلّب بين الجثث).

(ينهض الموظّف من وراء طاولته، ويساعد في البحث اختصاراً للوقت).

العجوز: أنا آخر من تبقّى لها من أهلها.. أبوها مات منذ سنتين.. أمّها مشلولة.. إخوتها بين تركيا وألمانيا والسويد، والله أعلم أين أيضاً.. أعمامها وأخوالها كذلك.. الخلاصة، البنت ليس لها أحد سواي..

الموظّف: (يلتقط جمجمة. يتمعّن فيها) ها هي.. مناسبة جدّاً.. نصيحة خذيها.. ليست صغيرة، لكن عليها آثار دخان.. هذه البقعة السوداء أثر دخان حتماً.. الحجم ليس مهمّاً.. لا تقلقي يا أمّي.. عرفت قبل قليل أنّ بعض الجماجم تواصل النموّ بعد الموت.. هذه حقيقة علميّة موجودة على اليوتيوب.. خذيها.. إنّها حفيدتك.. مبروك..

(تمدّ العجوز يديها لتأخذ الجمجمة. لا يبدو عليها الاقتناع، لذلك تتردّد، ونتيجة تردّدها تنزلق الجمجمة من بين أصابع الموظّف، وتسقط أرضاً.. تتحطّم الجمجمة.. تتناثر العظام في الأسفل. قطع وشظايا ورماد. الموظّف والمستخدم في حالة ذهول..).

الموظّف: (وقد شبك يديه أعلى رأسه) يا الله.. ما هذه المصائب اليوم؟ خربت بيتي يا أمّي.. خربت بيتي..

(العجوز تنقّل عينيها بين الموظّف والمستخدم والجمجمة المحطّمة).

الموظّف: (موجّهاً كلامه إلى المستخدم) ها.. قل لي.. ماذا سأقول لهم؟ هذه عهدة، وقد وقّعت على أنّني استلمتها سليمة تماماً.. 120 جمجمة.. جماجم مثل الورد.. وها أنا أعيدها إليهم تراباً..

المستخدم: حادث.. مجرّد حادث.. ليس ذنبي ولا ذنبك..

الموظّف: حادث؟ لن يفهموا ذلك.. هؤلاء الأجانب ليسوا مثلي ومثلك.. لا يرحمون أحداً.. سيطردونني ويطردونك مثل كلبين..

المستخدم: يطردونني؟ وما علاقتي أنا؟

الموظّف: نعم؟! ماذا قلت؟ ما علاقتك؟

المستخدم: لا يا معلّم.. أنا لا علاقة لي بشيء.. أنت قلت لي ساعدها.. وأنت من أسقط الجمجمة على الأرض..

الموظّف: (يصرخ) أنت نذل فعلاً.. توقّعت منك كلّ شيء إلا هذا.. طيّب.. قلت لك، ولم تعترض.. لم لم تعترض؟ ها؟.. اسمع.. لن أتحمّل هذه المصيبة وحدي..

(تتوتّر الأجواء، ويبدو كما لو أنّ معركةً ستقع، لكنّ العجوز تتدخّل).

العجوز: (تنحني على الأرض، وهي تحاول أن تلمّ العظام بيديها) حصل خير يا ابني.. حصل خير.. ما تزعلوا.. لا شيء يستاهل.. سآخذها هكذا.. ليست مشكلة.. أنت قلت إنّ عليها آثار دخان.. متأكّد؟.. طيّب.. أنا أصدّقك.. لا شكّ أنّها هي إذاً..

(تخاطب المستخدم وهي ما تزال تلمّ العظام):

أعطني كيساً لأضعها فيه..

(تتلفّت حولها.. ثم تشير إلى كيس قمامة أسود فارغ مرميّ على الأرض).

نعم كيس الزبالة خلفك.. دعني أرى..

(تشدّ الكيس بيديها لتتأكّد من متانته، وأنّه ليس ممزّقاً).

مناسب جدّاً..

(تصمت..وتتابع):

البنت الله يرحمها.. هذا نصيبها.. ماذا بأيدينا لنفعله؟

(تقولها وهي تحاول أن تمنع نفسها من الانخراط في النحيب).

(الموظّف والمستخدم يتبادلان النظرات. يأخذ المشهد بالإظلام شيئاً فشيئاً).

(بعد لحظات يغمر المسرح ضوء قويّ وعلى نحو مفاجئ، مترافقاً بأصوات انفجارات بعيدة، لنرى المكان نفسه، لكنّه هذه المرّة مليء بحشود من البشر. أشخاص بأعمار مختلفة، رجال ونساء، مدنيّون وعسكريّون، يحمل كلّ منهم رأسه بين يديه. يحيّون الجمهور بالانحناء أمامه. ثمّ يأخذ المشهد بالإظلام تدريجيّاً مرّة أخرى، إلى أن يختفي كلّ شيء).

كاتب من سوريا مقيم في الإمارات



باحة بروكا

محمد حسن النحات

وضعتُ أمامي أوراقاً بيضاء، محبرة نحاسية، ريشةً اختلستُها من بطة جيراني، أشعلتُ شمعةً وأحكمتُ تثبيتها على منتصفِ المنضدةِ، ألصقتُ أطرافَ أصابع يدي وأسندتُ مرفقي على حافةِ الطاولةِ، كنت عارياً تماماً. تنزلق حُبيباتُ عرقي من أسفل عنقي إلى مُفترق مؤخرتي وعندها يختفي إحساسي بسريانها لتبدأ حُبيبات أخرى الرحلة من محطة العنق. كتمتُ أنفاسي مترقباً هُبوط الوحي.

عشر دقائق، نصف ساعة، ساعة.. ولا شيء حدث.. تصاعدتْ رائحةٌ مقززة من جسدي وفترتْ مؤخرتي من تقبل عرقي وحَملي. فأطفأتُ ببؤسٍ الشمعة وأدرتُ مروحة السقف وارتميتُ منهكاً على السرير.

أفقتُ من نومتي متكدراً برأسٍ ثقيلٍ، وأطرافٍ مُتيبسةٍ، تلصّصتُ على أوراقي علها مُلئت، بالطبع كانت بيضاء فزمان المعجزات قد ولّى. قمتُ مترنّحاً صوب الحمام، تبوّلتُ واقفاً وأنا أراقبُ خَيط البول المُصفر بتمعنٍ لا معنى له. وقفتُ تحت الدش مغمضاً عيني متنصتاً على دوشةِ الماء وعراكه مع درن جسدي. أرخميدس هبط عليه الوحي وهو عارٍ مثلي، إلا أنه للأسف لم تكن لي رفاهية البانيو.

كانت الساعة تقاربُ العاشرة مساء عندما هاتفتُ جارتي الأرملة، وأنا أداعبُ عضوي الضامر.. أجابتني بهمسٍ وتعذرت بضيوفٍ لديها، شتمتها بأقبح الألفاظ؛ فأغلقتْ المكالمة في وجهي. كنتُ في حاجةٍ لإفراغ طاقتي عسى أن تخطر على عقلي أيّ فكرة. طوّفتُ بأنحاءِ المنزلِ؛ لأخلص إلى تناول عشائي، ازدردتُه مرغماً وأنا أتخيلُ دمائي الجائعة تعدو من كل جهات جسدي لتتكدس عند معدتي، فتتفاجأ بجبنٍ باردٍ وقطع خبزٍ جافة. ضحكتُ حتى شَرِقتُ.

عند ظهيرة اليوم التالي كنتُ قابعاً في ركني المفضّل من المقهى، كنت دوماً أفضلُ المقاعد الخلفية؛ فمنها أستطيعُ الاطّلاع على العالم، أتسمّرُ لساعاتٍ مراقباً الناس، وتنقلات النادل بينهم، طريقة حمله لطلباتِ الزبائن، تأرجح السوار النحاسي على معصمه، وصوت احتكاك خواتمه العديدة على أسطح الطاولات كلما وضع طلباً، وعلى الرغم من لحيته الكثة إلا أنّني أراهن دون دليلٍ ملموس على أنه شاذ جنسياً. تكرعتُ كوب الماء على معدتي الخاوية وطقطقتُ ظهري متلمساً مواضع الألم عند نهايته، كانت ليلة أمس مكتظةً بالأحداثِ المُرهقة. لم أنمْ أبداً وظللتُ أعمل طوال الليل دون طائل. كانت لديّ العديد من عُلب الدهان التي لم تستخدم فرصتها عند إحدى حوائط بيتي، وبفرشاةٍ قديمة أخذتُ ألطخُ الجدارَ كيفما اتفق، تداخلت الألوانُ في نفورٍ وامتلأ المكانُ برائحةِ الطلاء المُسكرة، ثم وقفتُ متصلباً أمام اللوحةِ الجدارية، في يدي أوراقٌ وقلمٌ، تركتُ عيني تتمشيان على الألوان علّ فكرة ما تنبجسُ من رأسي، لو كنتُ أنا ولطخات الألوانِ هذه جزءاً من لوحة سوريالية لرُبما نالت استحسان النقادِ، وبيعتْ في مزاداتِ أوربا بأبهظ سعرٍ.

خمنتُ أن الأفكارَ تتمنع عني لأن الألوانَ المتداخلة تشتتُ تفكيري؛ فقررتُ طلاءَ الجدارِ بلونٍ واحدٍ. تزاحمَ أمامي الأبيض والأحمر والأزرق فاخترتُ الأخضرَ الداكنَ عسى أن تتراءى أمامي كُل غابات أفريقيا بشجارات قردتها وقفزاتِ غُزلانها المتهورة وكَسَل أسودها، ورقصات قبائلها. لكن الأخضر لم يمنحني سوى رؤية بعوضةٍ تعيسة عَلقتْ في الطلاءِ اللزجِ، فمكثتُ أراقبها حتى همدتْ.

ازدادَ عددُ زوارِ المقهى، عجائز فاتهم قطار الإبداع، شبابٌ عبقري الحرفِ لا يجدُ مساحةً لدس كِتاباته في عُقول نُقاد أصابتهم الكلاسيكيات بالتخمة، آخرون يزجون بالعضو الذكري بين كُل كلمةٍ وأخرى، الباحثون عن مأوى وجماعة، والبوهيميون الذين تزكم روائحهم الأنوف، وأنا الروائي الذي لم تجد رواياته الثلاث سوى صدى قذف حجر في نهرٍ. آلام الظهر تزداد، شتمتُ الأميركي دان براون على نصيحته الغبية، بالأمس تشقلبتُ - كما قرأت في مقالته - رأساً على عقب على عارضة الباب، طنتْ أذناي واحتقن وجهي بالدماء. المأفون أكد أن هذه الوضعية تجلب الأفكارَ لكنها



أصابتني فقط بالدوار؛ فسقطت على ظهري بمهانة لا تُناسب عمرَ الأربعين.

تحاشيتُ النظرَ إلى زميل المهنة عبدالرؤوف لكنه بكُل لُزوجته المعتادة التصق بطاولتي، احتضنني بتكلف واحتضنته بتكلف، وجلسنا نتجاذب سراويلَ الحديث. عليك كمثقف عندما تحادثُ مثقفاً أن تنفخَ صدركَ، تنظرُ بعيداً خلفه إلى اللاشيء، تصمتُ لهنيهاتٍ كحكيم صيني، وأنْ تستخدمَ بضع كلماتٍ كمتلازماتٍ لغوية مثل: اندغام، تماهي، أفريقانية، الأنجلو سكسونية.

وكَمَن رأى أمراً طريفاً على الفيسبوك قلتُ له وأنا أعيد هاتفي إلى جيبي: هل مررتَ بشُح في الكتابةِ؟

نظر إليّ مطوّلاً ثم قال: لا طبعاً!... المبدعُ معينه لا ينضبُ، كما تعلم فأنا سنوياً أصدر كتابين، هل تَمُر أنتَ بحبسةِ الكاتب؟

- تراجعتُ بظهري على المقعد كَمَن يتقي شرَ سهمٍ طائشٍ: لا... مستحيل!... إنه شابٌ راسلني يطلبُ علاجاً لهذا المرض.

- شبك يديه قائلاً: همنجواي وروث يقولُ: الحيلة للتخلص من حبسة الكاتب هي أن تقوم بالكتابةِ فحسب.

- صحيح!... أجبته كاتماً غيظي عليه وعلى همنجواي هذا.

واسترسلنا في الحديث حتى شاهد عبدالرؤوف شاعرةً شابةً تدلفُ إلى المقهى فقطع جلسته معي وودعني حاملاً معه مشروبي الغازي وهرَع إليها.

أخبرتُ النادل ذا الخواتمِ العديدة بطلبي، أمسكتُ قلمي مبارزاً الأوراقَ البيضاءَ، وأنا أحتسى القهوة، وكُلما نفدَ قدحى جلبَ لي النادلُ واحداً آخر، قرأتُ أن الكاتبَ العظيم فولتير كان يشربُ أربعين قدحاً من القهوة عندما يكتبُ، واليوم سأحطّمُ رقمه هذا، وأنهي عجزي الكتابي. عندما وصلتُ للقدحِ العاشرة قال لي النادل بنظرة متشككة: أستاذي هل أنت متأكد من أنك تريدُ المزيد؟

عند القدح الخامسة عشرة شعرتُ بتنميل في أطرافي، ظل يزدادُ بوتيرةٍ متسارعةٍ ليشمل كل جسدي، الطاولة اللعينة أصبحت تدور بي برعونة، فتقلصت معدتي وفقدتُ السيطرة تماماً على بلعومي الذي أفرغ عُصارة بطني الصفراء المُبقعة بسوادِ القهوة على الطاولةِ وعلى قميصي، بعد كل دفعة قيء أخذتْ غازات بطني تنفجر بفضائحية، كنتُ كمن ترفرفُ روحه في السقفِ مراقبةً

تراجيديا الجسد، تَحلّقَ الجمعُ من حولي؛ يحاولون مساعدتي، شاهدتُ شاباً عربيداً يخرجُ هاتفه؛ ليدوّنَ تغريدةً بالحدثِ، أو فكرةً تصلحُ لقصةٍ قصيرةٍ مركزها بشاعة موقفي. أخيراً التقطتُ أنفاسي وبدأت ضرباتُ قلبي تنتظم، خيّروني بين الذهاب بي إلى مشفى أو إلي بيتي لكنّني فضّلت البقاء للملمة نفسي. وشيئاً فشيئاً ابتعدتْ أنظارُ الناسِ عنّي وعدتُ وحيداً على طاولتي بعقلٍ خاوٍ، وأوراقٍ بيضاء.

ثم أخذتِ الأمورُ منحى خطيراً عندما دلفَ إلى المقهى عملاقٌ ضخمٌ استطاعَ بمشقةٍ العبور من البابِ، وبالكاد بعدت رأسه بوصات قليلةٍ عن السقف، وفي صحبته عجوزٌ ذات صوتٍ عالٍ وضحكة خشنة رجولية، تجاهلا أعين الجميع وتوقفا فقط عند طاولتي! أجلستْ المرأةُ الرجلَ الضخمَ في مقعدين تحملا بمشقةٍ وزنه، بينما سحبتْ كرسياً في مواجهتي ويدها اليُسرى تتمشى على فخذ رَجُلِها وباليُمنى أشعلتْ سيجاراً

بللتُ لساني بريقي؛ لأقولَ: منْ أنتما؟

وبصوتٍ رنان: أنا بت مجذوب وهذا "استبيان".

بحلقتُ فيهما ببلاهة! كانتْ بت المجذوب متوسطة الطول، لونُها فاحمٌ مثل القطيفةِ السوداءِ، ما يزال فيها إلى الآن وهي تقارب السبعين بقايا جمال. بينما كان "استبيان" أطولَ رجلٍ يمكن أن تقابله، قويّ البنية، ذو وجهٍ طفولي طيب، يرتدي سروالاً صنع من أقمشة الأشرعة، وقميصاً من الكتان الفاخر، يداه ضخمتان ناعمتان متوردتان، ملامحه لاتينية مثل اسمه.

نادتْ بت مجذوب على النادل بصوتٍ مِغنَاج وطلبت حليباً للضخمِ، وشاياً لها ثم غمزته وهي تضربه بفجور على مؤخرته، فتلقى الصفعة بحبور لا يليق برجل!

تجرعَ "استبيان" كوبه في جُرعةٍ واحدةٍ، بينما شفطتْ بت مجذوب الشاي مُحدثةً جلبةً عاليةً.

- من أنتما؟ وماذا تريدان؟

ردتْ بت مجذوب: ألستَ كاتباً؟ ألم تعرفنا؟ أنا بت مجذوب من عوالم "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح. وهذا استبيان من قصة "أجملُ رجلٍ غريق في العالم" لماركيز.

فغرتُ فاهي دهشةً، قرصتُ فخذي تحتَ الطاولةِ؛ لأتأكد أنني لا أحلمُ!

- يا رجل أَزِل عنك هذهِ الدهشة الغبية، عليّ الطلاق ما أقوله كله صدق، كُنتُ حبيسة مثلك بين دفتي كتاب لكنني بحيلة ما استطعت الفِكاكَ من براثن الحبرِ والورقِ، وطوفتُ كل أنحاءِ العالمِ، تعرفتُ على العديد من الرجالِ، إلى أن قابلتُ حبيبي "استبيان" فأنساني أزواجي الثمانية، ومغامراتي الطائشة... لديه شيءٌ أمتن من الوتد وأمضى من.... الخ.

كانتْ امرأةٌ فاجرةٌ كما قرأتُ عنها وكما تخيلتها، ثرثارةٌ بصورةٍ مزعجةٍ. بينما اكتفى "استبيان" بالنظرِ بوداعةٍ إلى يديهِ.

قاطعتها: وماذا تريدين مني؟

- أثناء تجوالي مررتُ بعالمك؛ فأشفقتُ عليكَ يا عزيزي! أنتَ حبيسُ قصةٍ ركيكةٍ لكاتبٍ مغمورٍ، أنت مثلنا شخصية من بناتِ أفكار كاتبٍ لكن لسوء حظك كاتبك شاب لا صيت له ولن يقرأ قصتك أحدٌ؛ أخرج من سجنك هذا... العالم بالخارج فسيحٌ وستجدُ ما يسعدكَ كما وجدتُ أنا حبيبي هذا.

جذبتْ رَجُلها الصموت الذي لم يجعل له ماركيز لساناً. خرجا بعد أن أحدثا فوضى عارمة داخلي.

سرتُ مترنحاً نحو المرآة ليطالعني رأسٌ أصلعٌ لوجهٍ غاضبٍ، بعينين منطفئتين، وعوينات كبيرة قبيحة، لم أحب يوماً وجهي، من قال إنّني أحبُ ارتداءَ هذا القميص المزركش، كأنني سائحٌ على شواطئ المحيط الهادئ! نزعتُ القلمَ المزروع بتبجّحٍ في أعلى ياقتي وقذفته بعيداً، نقمتُ على من كتبني، الفاشل لم يجد لي إلا شاربَ هتلر هذا؟ الكلب جعلني أضاجع جسدَ الأرملة المترهل المقزز مرات ومرات، جعلني دون أسرة، وبالطبع دون أطفال، وحيداً أعاني من عسرٍ في الكتابة، أدور حول نفسي في عالم مغلق فقير بين بيتي والمقهى الثقافي، ثم عبدالرؤوف الذي سرق مشروبي البارد وهرع حالما رأى فتاةً، حطّمتُ المرآة بقبضتي دون أن تسيلَ قطرةُ دمٍ منها، خرجتُ من المقهى محدثاً زوبعةً ألجمت الجميع، البُلَهاء لا يعلمون أنهم شخوص ثانويون في قصة بائسة، لا قيد بعد اليوم، سأرحل عن هذه الصفحات لأبحث عن عوالم أخرى، ربما أصير ملكاً فرعونياً، أو راهباً تبتياً، أو حتى مراهقاً فرنسياً، سأشبعُ كلّ نزواتي وأغترفُ من متعِ الحياةِ بِمغولٍ، وعندما أسأمُ تماماً سأحلّقُ فوقَ السحابِ وأجتبي منحوساً يعاني من حبسةِ الكاتبِ؛ لأومضَ في عقله فكرةً تنجيه من الجنون، وفداحة التشقلب رأساً على عقب.

كاتب من السودان

*Broca’s area هى منطقة تقع في الفص الأمامي من أحد جانبي المخ مختصة بإنتاج اللغة.



حسين جمعان



ملف

3 شعراء + شاعرة

16 قصيدة

أسعد فرزات



شعر

كلما دخلتُ حديقةً

أو عبرتُ أمامَ بيت

أكرم قطريب

ثلج مدينة قطنا

ساعة أو ساعتان كل ما أحتاجه من الوقت كي أجلس ثم أحمل سماعة الهاتف وأهذي مع إخوتي البعيدين، وبعض أصدقائي وهنا لا شيء بإمكانك تخيله، تغمض عينيك كي تتذكر كل الخطوط ومفارق الطرق البعيدة، صوت أبي لم يعد كما كان: شجرة ضخمة شاحبة يحط عليها طائر أسود، وفم لا يكاد ينطق. أبي الذي لم أعد أسمع صوته، اختفى وبقيت صوره القديمة وشرايين يديه البارزة، يقف وسط البيت صارخاً مثل ظل أو ضباب مستور وراء حجارة البراري. لم أفهمه في حياتي، فقط عندما كبرت عرفت سبب غضبه وهو يرفع سترته نحو السماء واصفاً لي شكل الرياضيات بلغة بورخيسية وأن الحديد بإمكانه أن يذوب بين يديه، وأنه كان يغتسل ويستحم بثلج مدينة "قطنا" أيام الشباب، ولا أعرف شيئاً عمّا يقوله ولا مقدور لي غير أن أصغي ثم أهرب إلى الحمّام كي أبكي. كان الحمّام محرابي الصغير. هناك كنت أحلم وأدخن وأطير في البراري مع عصافير لونها غريب. عصافير اصطدناها ولا زغب على لحمها الأزرق. أبي الذي أحمله معي هنا في نيوجرسي، مازال صديقي إلى الآن، صداقة متأخرة مع الملاك الشاحب الوجه و الذي منحني اسم أكرم الحوراني.

من نيوجيرسي أسأل عنه أمي، أسأل عنه هذا الذي لم يحتمل أن يرى كل شيء يحترق أمام عينيه ولا يستطيع فعل شيء. هذا الرجل المولع بالمشي والذي إذا رأيتُهُ آتياً



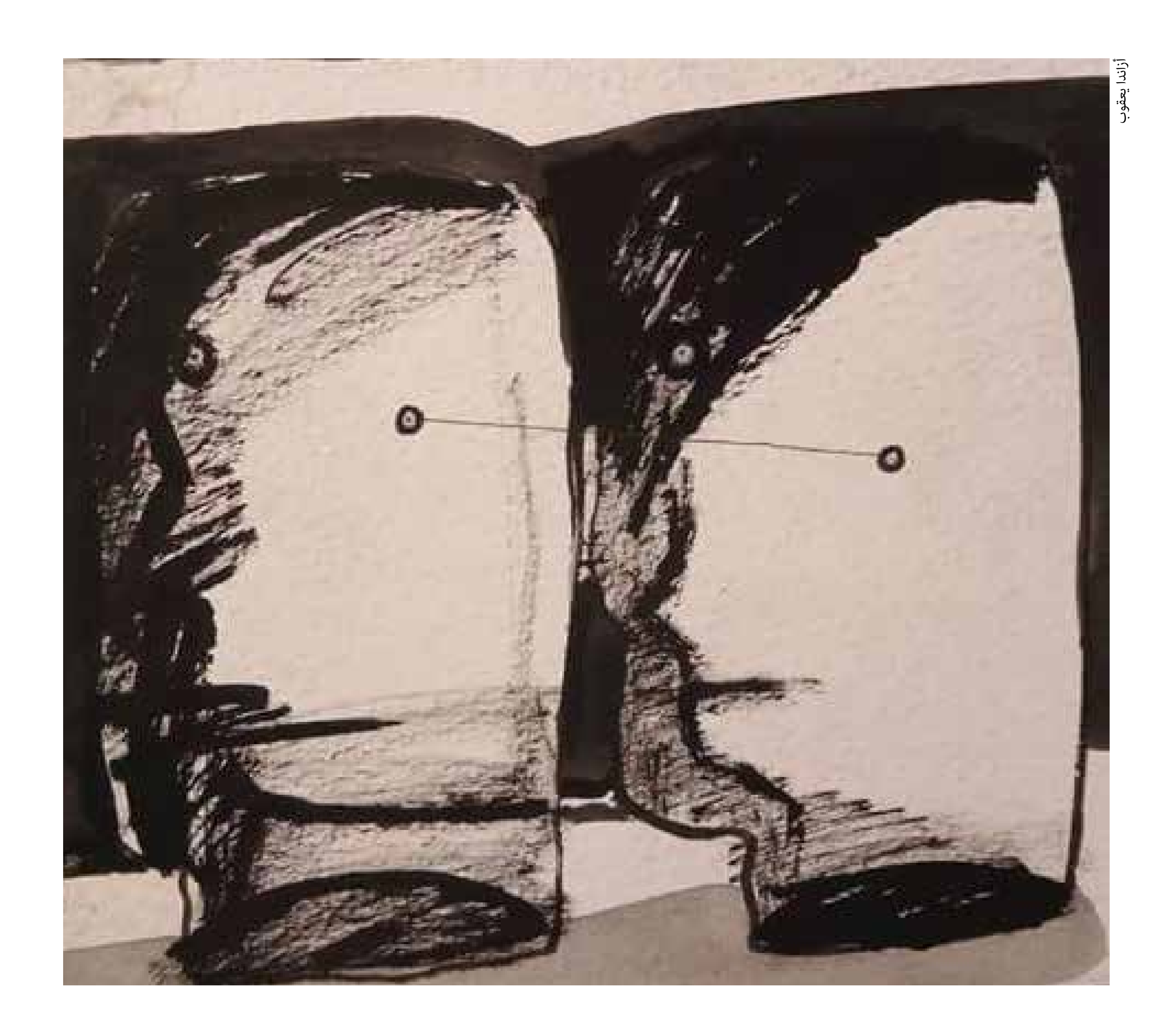
من بعيد أقفز من فوق الجسر كي لا يراني أتسكع في الشوارع، سقط في البيت، سقط كما هو نحو أعماق الأرض، وفقد النطق. الذي كان ينذرني بأوخم العواقب حين يراني شارداً مثل مومياء. سقط مثل نافذة البيت التي يأتي منها هواء الصحراء. سقط قلبي أيضاً لأن أشجاراً كثيرة احترقت فيه. لا نكهة للحياة بعد اليوم وصرت أؤمن بالأشباح وأرسمها على ورق مقوى. أريد أن أنحت ضحكته الآن. ودموعه التي لم أرها في حياتي. أب لايبكي. يا إلهي أب لا يبكي. لم أعد أسمعه، فقط أسمع ذلك الحنان واضطراب اللسان وقلة الحيلة، أبواب بأكملها صارت موصدة أمامه ولم يبق سوى الشلل الدماغي والصوت الذي يتهدم على مهل. أسأل عنه أمي، وأمي شاردة مثل من ينتظر القطار في صحراء، شمس قوية لا تحب الفراق، تشرح لي أن المدينة بلا كهرباء، لكن ضحكته تضيء البيت.

***

أحاول التخلص من كل ذلك الهراء الذي اسمه " الحنين"، مع ذلك يقفز فجأة كالصرصار من تحت السرير.

الماضي

يبدو الماضي مثل رجل هرب لتوّه
من السجن وغاب عن الأنظار:



أزادا يعقوب

هو المرآة التي تتصدّع فينا على مهل.

المنزل

الشرفات وواجهة البيوت
والمنزل الذي يشبه رسماً تخطيطياً للوحشة، غادرتُهُ فتيّاً.
الآن أراه فقط في الكوابيس مع الشمس الحادة التي كنتُ أظنها معلقة في خزانة الملابس.

كتابُ العمى

جسدكِ، خزانةُ كتبٍ مرصوفة بعناية شديدة،
ينتظرُ الطرواديين
أن يوقفوا هذه الحرب.
ألمسُهُ فيقع كتاب "العمى" لساراماغو عن الرف.
أتأمل ساقيكِ المرفوعتين
فتنزل طيورٌ جريحة من الصفحات،
ويعرقُ الكرسي،
ودفأةُ الباب،
والرجلُ الوحيد الذي بقربكِ.



سينما باراديسو

الحزن يأكل قلبي.
أرى أنّ محادثة الأبواب وحواف النوافذ،
معانقةَ شجرةٍ باقيةٍ لوحدها تحت عامود الكهرباء.
أكثر جدوى.
أتذكر الآن الخمس عشرة سنة الأولى من حياتي،
حين كنتُ أخرج من السينما
مثل نابليون
أو بروسلي
أو رشدي أباظة،
أصرخ بكل ما أوتيتُ من عزم:
أنا صائد الفراشات
أقع عن الشرفات والسطوح بسبب طابة أو نكتة
ولا يصيبني الأذى،
تناديني أمي
فأصيرُ تمثالاً.

هناك

حين تغيب الشمس في نيوجيرسي
أنظرُ طويلاً إليها تنزل في الوديان
متيقناً أنها ترتفع فوق سطح بيتنا هناك.

أصوات

أصوات تأتي من النافذة على مهل،
أصوات تأتي من خشب الباب،
من الماء،
من لحم الهواء،
من الساعة التي على الحائط،
مثل أفريقيا التي تزأر في الليل.
مثل الغزلان التي تتفسخ تحت عين النسر.
مثل العري الذي يتركه أنين الخشب.
مثل قفل الباب الذي يرى كل شيء.
مثل المفتاح الذي في يدكِ.
مثل الطوفان الذي يترك وراءه الوحل.
يغرق كل شيء فيك،
ويبقى البيت مثل عربات الغجر
على ظهر الجبل.

المنزل

المنزل كله في الحقيبة والأشجار وعناوين الشوارع:
مثل رائحة النبيذ القديم،
المكان الذي أذهب إليه
وأنا مغمض العينين.

هل سنلتقي ثانية

صوتكِ الضعيف والمتقطّع الذي يصدر من فمٍ حيّ،
صوت كهذا، ومن دون تردد، سيعيدني إلى تلك الشجرة
التي تركناها عارية بعد الغزو.
الطفل الذي تعرفينه صار كهلاً،
يصفكِ الآن بكلمات قليلة،
ويطلُّ برأسه من بكاء سابق.
هي فقط مسألةُ وقت،
ويذوي عند باب البيت،
مثل جريح توقف قلبه فجأةً عن الخفقان.
أتذكر انتظاركِ لي على حافة المصطبة،
خوفكِ عليّ بينما الأيام المضنية تتسمّر أمام الباب،
ولا نزال نحتفظ منها بشيء.
الخبز الذي تقاسمناه وبقي على الأشجار:
هنا يبدأ العالم وهنا ينتهي.
رائحتكِ التي بقيت على ثيابي
ووجهكِ الذي في غاية البساطة يطلّ من النافذة،
حين آتي إلى البيت قبيل الفجر.
الحبل المتأرجحُ بيننا،
الأعذار التي أرميها أمامكِ،
الكذبُ الواضحُ الذي كان جزءاً من خديعة
لحياة هي أشبه بحادث سير،
ومثل الجندي الهارب في بداية
فيلم "وحيداً في برلين" إلى نهاية المطاف،
بكل أحقاده القديمة،
سأجد الشوارع خالية من الذين أعرفهم،
وسأكون شخصاً آخر في أرض غريبة.
***
في وجهه تلمح قاع الأنهار،
وغرقى من أيام الطفولة.

سنموت بشيء آخر

من يعيد إليّ تلك الأيام التي سبقتني إلى الوديان،
الرفوف التي تركتها غرب دمشق،
والشّعر الذي كنتُ أمشي إليه بعين معصوبة؟
كلّ شيء ممكنٌ أمام المرآة،
بعد أن كتبتُ هذه القصائد عن الحياة التي عشناها خلسة،
ثم أضرمتِ جسدكِ بجسدي تحت شجر باب شرقي،
لذلك أتحسّسُ رائحتكِ كلما دخلتُ حديقةً
أو عبرتُ أمامَ بيت.
منقاداً إلى بطنكِ،
أتلمّسُ بتلات سرّتكِ، وبين فخذيكِ بوسعي
أن ألمحَ حليبَ الندم،
ودربَ التبانة الممدد حتى منحنى الظهر.
اختبأتُ في خزانة ملابسكِ
لأنني لا أملكُ بيتاً.
يسمونني الرجل المسكين الذي ينامُ لوحده
وهو يتجرّع السمّ.
ولأنه يعرف ما الذي جرى فجأة
سيعتذر عن الماضي كلّه،
عن العمى في فهارس الكتب،
عن أوضح صورة ممكنة لفرجكِ المرسوم
في مخطوطات البحر الميت.
ومثلما يرمي الملوك مجلدات الأسى في النار،
تركتُ لكِ قلبي في غضون دقائق،
ثم وقعتُ من نافذة البيت الذي يطلّ على نهر.
يدُ الجريح ربما هي الفجر،
الشيء الذي نتعلّق به:
صورةُ الابن على الحائط
القشرة الوحيدة المتبقية بيننا.
أريد أن ألمسكِ
كي أعرف ما الذي يحدث في المجاز،
ونكتشف أن الحب عديم الفائدة،
والهواء الذي نتنفّسه تحملينه على كتفك طوال النهار.
كلَّ ليلة أستحضر الشوارع التي كنا نعود إليها دائماً.
أخاف من الحرب حتى وإن توقفت،
ستظلّ رائحتها تطلعُ من ثيابنا المعلقة على السطوح.
جسدكِ كله مدينة مطفأة في صحراء ليبيا،
يذكرني بالجبال التي تسلقتها أيام كنتُ طفلاً.
ومن حوضكِ تقفز كلاب الصيد.
نتنهّدُ وبيننا الندوب:
صرخة واضحة جداً في الليل.
مثل كرسي فارغ في مقهى.
مثل لطخة دم على طرف الوسادة.
خذيه
نامي عليه،
وخبئيه تحت ثيابكِ،
دعيه يهوي من فوق الجرف:
بهذه الجراح المفتوحة
سنفكّ وثاق الأسير.

شاعر من سوريا مقيم في نيوجيرسي



شعر

كلمات غامضة ولذيذة

فريدة إبراهيم

ملحمة الحروف

في الأيام التي تشبه قلقي،
بينما، الكل يتسلّى بأقنعة من البلاستيك
يمدّدها كما يشاء، يطويها كصفحة كتاب،
بلا معنى
ويعيد فردها، كجرح قابل للشّفاء.
ألهو، بنصّ قصير، لا يتعدّى بضعة أسطر
أتمرّن على بياضه رقصا، كمبتدئة في فن الباليه،
يطيّرني على جناح كلمة من أربعة حروف،
تعيدك، رجلا شهما، كما عرفتك أوّل مرّة،
شِينها، توشوشني كلمات لذيذة لا تُفهم،
هاؤُها، تشهقني زفرةَ آخرِ الغيمِ،
مِيمُها تضمّني، واحة نخيل،
يعبرها نهر مستقيم، كألف النّداء، حين يتوسّط رغبة الكلام.
أجذبك نحوي، برعشةِ حرفٍ لا يستهويه البياض،
ينقض عهدي..
ألتحم باسمك المتدفّق في مسارات الجسد
فاصلة منقوطة، أنتصبُ بين الآهات
ترغب في شرحي على مرأى من الحروف،
أتريّث كزهرٍ، ينقصه بعض الطّلع،
وما بين النّداء والصمت، يخرّ النصّ
مهزومًا، كليل فارغ من الهمسِ.

رغبة

مسراك قلبي،
حين ينكمش المدى،
عرّج على الضّوء
تجلّل بما انطوى، في وهدة اللّيل
بقايا ما انحبس في النبض،
صوتي الهارب فيك، وما كان صنيعة الوقت
الوقت طفل جريء،
لا يكفّ عن المكائد.

***

لا وقت للسهو،
حين يجيء المجاز،
في صورة زهو
قبّل حظّك
مُرْ قلبك الذاهب العائد
أن يبلغ الأقاصي .

انتظار

ها أنا أستيقظ من سبات عميق،
شهيّ وجارح
أفتش عن الوجوه التي كانت تشبه فرحي،
الوجوه التي كانت تحضر كحلم رطب ندي،

أزاندا يعقوب

وتغيب كعتمة في الدروب..
لا أحد، يظلّ واقفا عند حافة الحب.

***

في الحب، الهاوية، كالطريق المستقيم..

***

ها أنا أستيقظ الآن كجرح قديم
أنهش عظامي من الجلد حتى الرّميم
أتشبّث بك،
وبالعطش الذي زرعني، نبتة في قلب العاصفة
ادنُ منيّ
لا
لست خائفة، لكني أرتجف
البرد في مسام الرّغبة يهدر دم القصيدة الصّاخبة
الرّيح، تعتقل اللحظة الهاربة،
ودمعك المكرر غمامة تعبث بصمتي الشقي.

***

مذ نمت على ذراعك الممدودة، كوطن شهي لم أصحُ من الحلم،
ولم أرتو ..
يا ممري القصي،
اكتبني سطرا مدبّبا يحفر الضلوع، ويعيدني إليّ.

***

في منحدر الانتظار،
أمضي، ويمضي حلمي معي،
أنا الموغلة في قلبه حدّ الهزيمة.

فرح

في المساحة المخصّصة للقلب،
أبهرج المساء على مقاس النّرجس،
يركض النّغم في دمي
الأمنيات تحبِل بسبائك ودٍّ

والرّيح تراقص أوراق الشجر.

***

دائما هناك، ما يفعم القلب؛
لمعة نجم، في سماء معتّمة
عودة صديق قديم من الغربة،
كلمة عابر يتوخّى الحذر..
رسالة ضلت طريقها،
وكالوعد، جاءت تسرد الحكاية.

شاعرة من الجزائر



شعر

شمس دموية

زين العابدين سرحان

الشمس الدموية تهبطُ الْآنَ
لتذيب أبوابنا المصنوعة من الحَلَوى
لتُضرّج الأطفال بأشعتها الحمراء
تُيبس كل شجرةٍ زرعناها كأمنية
الشمس الدموية تمسك بنا
تمسك مصاريع بواباتنا السحرية
تُلهب كل حكايات ألف ليلةٍ وليلة
تلك الحكايا التي قَصَّتها لي أمي كوصية
يا وصايا أمي المهداة إليّ
المشتراة من الينبوع الذي لا ينضَب
يا كُرْسِيّ أمي المتحرك
أنتَ الكرسي الذي وسعت
السماء والأرض هماً كأنه حَرْبٌ ضَرُوس
وضيقاً كضيق الازقةِ عند الظهيرة
وألماً كامداً دقت اوتاده بقلبِ السنين
أيها الأُكال اللعين
لقد نخرتَ أقدام أمي
فأيُّ جنةٍ ستكون تحت أقدامها
أيتها الغرغرينا اللعينة
لقد نخرتِ دَعَائِم الأيام العذبة
لتسقط معطوبة في ماء السنين الآسن
الشمس الدموية تُهيجُ حروق الحياة
تلسعنا مثل الدبابير الوحشية
وتوقظ ذكرياتنا المتقوقعة
في نهر الدموع المقدس

أنا واهِنٌ، وحيدٌ
كعصفورٍ تحت المطر..
أتعبتْني سُّخونَةُ الشمس
التي تندلق بأحضاننا كل ظهيرة
تعبتُ من البشر
تعبتُ
تعبتُ..
تعبتُ من كل الالام التي تحيطُ بي
تعبتُ من كل الأمراض التي بداخلي
كأن جسدي معجونٌ بالزجاج..
والشمس الدموية
ما زالت تهبط
وتهبطُ
وتهبط.

15 تموز 2020

شاعر من العراق

أزاندا يعقوب



أسْوَرة أعطنا حبّا

حسان عزت

أردت لأقطف الذّهب من النهر
فرأيتُ ضحكة الشمس في الماء
أردت لأقطف ضحكة الشمس من الماء فوصل النهر إلى قلبي
وأخذ أحلامي معه
أما طفولتي فقد هربَت إلى أقاليم بعيدة ورمتني ..
أردتُ لأصرخ في الكون
يا إلهي أعد حلم عمري
الذي هو أحلى.. وراح
ملتُ إلى سرّة الرّوح من شجني ودموع هواي ،
وفئتُ إلى زمني
قلت يا رب
بما أنني رسول وردك بالشعر أعطِني السرّ أجعلُ
قرآنَ شعريَ شوقا
واجعلِ العشقَ عطري إلى الناس
أرفلُ دربَ الخلاص بخمري
قلتُ يا حبّ أعطني الشعر ورداً لأجعلَ الكونَ عصفا
وخطفا وأحلى
ونشوانَ رضبٍ
إلى الرّوح وريّ غرام
واجعلَنّي مباركاً
ونجيّا
ومشى الرسول إلى فيْء محرابه
كلّما دخلَ يصلي
لم تكنْ شجرةُ الرّيحان
تحملُ بالجانِزكِ والمشمشِ الليلي والأكِيدونيا عن يمينٍ
وشجراتُ الحوْرِ الثلاثَ يَهدُبْن بالأوراق عن شمال
ولا القمر الباهي أميرا
كان الليلُ يضيءُ بنور كلّ ذلكَ ويرفلُ في الأرضِ كأنّها خلْقٌ جديد
والزّمان كأنْ منْ بلوغِ الصبايا
كلّما راح يُصلّي أرانَ بزهرِ الحنان
توضّأ بالمحبّةِ ماءً وفلّا
ومشى تقيّاً
ورتّل أيّ الحبور
كانَ حبيبُه معَه يتجلّى بقمر البدر يَراهُ ولا يَراهُ ويحيطُه بمَلاءِ الحاسّة
وهو يتلألأُ على بحيرةِ الكونِ
بألفٍ منَ اللونِ وندفِ الغيوم
معَ الطّيرِ إمّا تؤوب إلى وكناتها بالأمان
كانَ يَهذُب بالروح.. لا كما تعرف الملائكةُ ولا كما يعرفُ البَشر
وكانتِ الموسيقى ندّا
والأغاني جوقات نور
والعطر يفوح برهامِ مطرٍ نديٍّ وبان
أنتَ لي قالَ
أنتَ لي يا حبّ
يا رحبُ
لا أريدُ لأملكَ الشمسَ
لا أريدُ لأنعمَ فوقَ مجرّةِ عرشِ السماء


أزاندا يعقوب

ولا مُلكَ هذي البسيطةَ أرجو
تاجاً لشعبي العظيم
يتوّجُني بأغصانِ زيتون
وقلبَ المغني
أعطنا الحبّ يا رحبُ
وأنا بكلّيَ خَلقاً أغنّي
وكانَ الصباح يحبو ويطلعُ بالياسمين
في الشّرفاتِ بهيّا.

شاعر من سوريا مقيم في أبوظبي



الرواية النسوية في العراق

مطالعة تاريخية

وارد بدر السالم

الخريطة العامة للسرديات النسوية أصبحت واسعة الانتشار في المحيط العربي. متداخلة ومشتبكة المضامين لتعطي انطباعات نقدية باستمرارية كتابات روائية كثيرة منذ العقدين الأخيرين، فتتشكّل وتنتشر بمعطيات خلفيات اجتماعية وسياسية جديدة أكثر تعقيداً مما مضى، لاسيما ما أنتجته ما يسمّى بثورات الربيع العربي من تغييرات سياسية وما تمخض عنها من سلوكيات غريبة ومتزمتة في البنى الاجتماعية وتمظهرات مختلفة في السلوكيات المجتمعية بشكل عام كالتطرف والإرهاب والحروب الطائفية. وبالتالي حاولت أن ترسي الكثير من المفاهيم والقيم التي تسير عكس الحياة في منطقها المتحضر. أو بشكل أوضح فإنها كانت محاولة إعادة إنتاج القديم بشكل آخر على المستويات كلها. وهذا أمر ليس بالسهل متابعته في سرديات المرأة العربية التي واكبت مثل هذه التحولات، واغتنت مرويّاتها بالأحداث المؤلمة والقصص الغريبة والحكايات والمشاهِد والرؤى الموجعة.

ومثلما ظل الإنتاج السردي العالمي يستحدث أشكاله في مروياته الجديدة واستظهر نصوصاً روائية متقدمة على صعيد البنى الفنية والجمالية، كانت الكاتبة العربية قد أسهمت بشكل أو بآخر أن تكون في سباق التحديث المستمر في الإنتاج الإبداعي بتطلعات جديدة وعلاقات سردية متضامنة مع المتغيرات الخطيرة في الواقع الشرق أوسطي، وهذا ملمح تنبغي الإشارة إليه في قراءة السرديات النسوية العربية، لاسيما من قبل النقاد والأكاديميين ودارسي هذا الجنس الأدبي الصاعد بين الأجناس الأدبية والفنية.

وفي عموم محاولات القراءة الجدية للإنتاج النسوي العربي سيكون الأمر فيه من الصعوبة بقدر ما فيه من نقصان فادح للإحاطة بكل ما نُشر، فالخريطة السردية النسوية العربية واسعة تتطلب التقصي الدؤوب للإنتاج الروائي الذي تكتبه المرأة، بمعنى أن يكون هناك رصدٌ ميداني واسع النطاق لتجميع تلك السرديات المتناثرة في البلاد العربية وقراءتها على ضوء متطلبات البحث والدراسة بتقييمها منهجياً ونقدياً، ومن ثم استخلاص نتائج من شأنها أن تقوّم فكرة الكتابة النسوية العربية أولاً والوصول الى مرجعيات نقدية في ضوء المناهج القرائية الحديثة التي عدّت الرواية هي الجنس الأكثر احتكاكاً بالمجتمعات والجنس الوحيد الذي (سمحت له) أن يتناص أو يحاذي مرويات جمالية متعددة في الفنون والجغرافيا والتاريخ والأسطورة والهامشي والمهمل، والاحتكاك بغيره من الأجناس بوصف الرواية نصاً جامعاً لكل هذا.

الرواية النسوية في العراق

في المشهد السردي النسوي العربي الذي سيتناوله باحثون ودارسون مناطقياً وجغرافياً، يمكن أن نرتّب ما يمكن ترتيبه بشأن النسوية العراقية في سردياتها المختلفة، بلمحات توثيقية تاريخية قد توصِل فكرة هذا التسريد الذي استحوذ على المشهد الأدبي العراقي في العقدين الأخيرين، ولا تخلو الإشارة الى الظروف السياسية التي عاشتها البلاد من حروب متتالية ولّدت ضغطاً نفسياً كبيراً وما تركته من تراكمات قهرية وانتكاسات على الفرد والجماعة، وما أنتجته من هجرات متسارعة وضياع طاقات وطنية في المهجر.



جبران هداية

وبالتالي فإن الكاتبات الروائيات العراقيات؛ هنا أو هناك؛ كنّ مشاركاتٍ فاعلات في هذه السرديات وتناوبن على كتاباتها على وفق اجتهادات فنية بوعي الكتابة وحرفيتها وطاقاتها على الإنجاز الجمالي، وعلى هذا الأساس تقع في باب المطالعة هذه أسماء نسوية لها رصيد جمالي في الكتابة الروائية وحضور لافت للأنظار ليس على المستوى الوطني حسب، إنما على المستوى العربي.

ونرى في هذه الفرصة إغلاق نافذة ما يُسمّى بالأدب الذكوري والأدب الأنثوي إلا للتشخيص الجندري وبسياقاته الطبيعية، فالكتابة ليست محصورة في الأدب الذي يكتبه الرجل أو الذي تكتبه المرأة. إنه عالم مشاع وخطاب مشترك وثقافة إنسانية مسؤولة، لذلك فالقول بوجود أدب ذكوري هو اجتزاء للحقيقة المشتركة التي يسهم فيها الجانبان، لكن من جانب (تحديد) الموضوع من بابه الشخصي كنوع اجتماعي أو ما يسمى بالجنوسة سيكون الأدب النسوي - جندرياً - مثالاً ممكناً للتفريق الجنساني في الكتابة، ولهذا إن القول بوجود أدب نسوي عراقي هو ما يقع في هذا الباب من دون غيره، وإلا فالإبداع يتساوى بين الطرفين في كثير من الأحيان، إذا لم تتفوق المرأة على الرجل في بعض الأحيان في طريقة الكتابة واستلهام أشكالها المستحدثة والتفاعل الجدي لإنتاج مرويات سردية بارعة، إذ لا يمكن أن يعيش السرد النسوي في حاضنة الأدب الرجولي كما كان يشاع بقصد أو من دونه، أو أن مضامينه متشابهة بسبب الظروف الاجتماعية والتقاليد القديمة التي تحول من دون أن تكون المرأة في صدارة المشهد الأدبي والثقافي.

تاريخية الرواية النسوية في العراق

لن يكون التاريخ عبئاً كبيراً على الدارسين

والباحثين في التقصي التوثيقي لنشأة بوادر الكتابة النسوية العراقية في أوائل الخمسينات من القرن الماضي؛ فالمصادر النقدية والبحثية الأكاديمية توفرت على متابعات جدية لكشف الريادة السردية العراقية في أوائل مكوناتها، وهي ريادة شابَها التلكؤ والبطء وعدم النضج، باعتبار أن مرحلة الخمسينات هي مرحلة نقطة الصفر السردية في المشهد الأدبي العراقي، وهذا ما يؤكده الباحث د. نجم عبدالله كاظم الذي أولى عناية بحثية وتاريخية للرواية التي تكتبها المرأة العراقية وهو يوثّق – تاريخياً – الإنجازات المبدئية الأولى للسردية النسوية في محاولات يمكن القول إنها ضعيفة بناء على معطيات النقد المنهجي والجمالي، وأن البدايات الصعبة لم تستشعر الفروقات الفنية بين ما هو رواية أو قصة طويلة (نوفيلا) في إشكالية فنية مبكرة على الكتابة الروائية آنذاك. وبالتالي كان الرصد البحثي يشير الى أن أول المحاولات الروائية النسوية كانت في الخمسينات من القرن الماضي على يد الروائية حورية هاشم نوري بروايتيها (ليلة الحياة – 1950) و(بريد القدر – 1951) تلتها رواية (مَن الجاني- 1954) لحربية محمد ورواية (نادية – 1957) لليلى عبدالقادر.

ومن خلال دراسة التعقّب النقدي لتلك المراحل الأولى في الكتابة السردية النسائية سيبدو أن تلك المحاولات لم تكن تمتلك شروط الرواية ببعدها الفني الناضج، وهي أقرب إلى القصة الطويلة منها إلى الرواية ولا تمتلك أسلوبية الرواية الفنية، وأنّ مضامينها تفترعها هموم المرأة وإشكالياتها الاجتماعية العامة وأسلوبيتها مباشرة وبسيطة. ومثل هذا الحكم النقدي لا شك كان يراعي الفترات الزمنية التي نُشرت فيهما هاته المحاولات القصصية – الروائية، فالجو الريادي الأدبي كان للعطاء الشعري كما هو معروف ولم يكن السرد قد أخذ مستواه الفني بعد أو شكله الذي يراعي أحكام وشروط الكتابة الناضجة، كما كان حضور المرأة – الكاتبة شحيحاً بسبب ظروف وملابسات اجتماعية – دينية وقلة الوعي الثقافي في أهمية الانتاج السردي، وإحاطة المنظومة الاجتماعية بممنوعات كثيرة.

ومع أن مرور عقدين من الزمن كان كافيا للإصلاح الفني وتعقب أثره في الإنتاج العالمي عبر الترجمات التي كانت تفد من القاهرة وبيروت، إلا أن الحالة السردية الروائية لم تتقدم كثيراً في اختبارات الكتابة، مع أنها نضجت إلى حد واضح مع الجيل الستيني (الذكوري) المتميز بعطائه القصصي والروائي والشعري، لكن ربما مع أواخر الستينات والسبعينات عاد النشاط يدب في أوصال الرواية النسوية مع سميرة المانع ولطفية الدليمي وابتسام عبدالله وعالية ممدوح وأخريات، بتسجيل فني أكثر قدرة على البقاء من الرواية الخمسينية المُعطّلة فنياً. وربما بظروف سياسية مستقرة ساعدت على الانفتاح والتلقي والهضم. وهذا يحيلنا إلى توثيق لمجمل الإصدارات النسوية التي ذكرها الباحث والناقد د. نجم عبدالله كاظم في أكثر من مناسبة في تتبع تاريخي مضمون من أواخر الستينات حتى عام 2000 بقصد توفير غطاء سردي للروائيات العراقيات وهنّ يتقدمنَ بمشاريع روائية فيها الكثير من النضج والتطور مع قلتها إذا حسبنا العقود الزمنية ونسبتها خلال أكثر من ثلاثة عقود تقريباً. وهي "جنة الحب" – 1968 لمائدة الربيعي و"أشواك في الطريق" – 1970 لسميرة الدراجي و"عيناك علمتاني"- 1972 لشرقية الراوي و"نخيل وقيثارة"- 1973 لسليمة خضير و"النهوض"- 1974 لسالمة صالح و"النافذة"1975- لبديعة أمين و"ليلى والذئب"- 1981 و"فجر يوم وحشي"- 1985 و"ممر إلى الليل"- 1988 لابتسام عبدالله و"عالم النساء الوحيدات"- 1985 و"من يرث الفردوس"- 1987 و"بذور النار"- 1988 للطفية الدليمي و"حبات النفتالين"- 1986 لعالية ممدوح و"لو دامت الأفياء"- 1986 و"ذاكرة المدارات"- 1988 لناصرة السعدون و"حبل السرة"- 1990 لسميرة المانع. و"مطر أحمر مطر أسود"- 1994 لإبتسام عبدالله و"زهرة الأنبياء"- 1994 لسالمة صالح و"الولع"- 1995 لعالية ممدوح و"العالم ناقصاً واحد"- 1996 لميسلون هادي "القامعون"- 1997 لسميرة المانع و"كم بدت السماء قريبة"- 1999 لبتول الخضيري و"النقطة الأبعد"- 2000 لدنى غازي و"الغلامة"- 2000 لعالية ممدوح.

مخزون السرد

هذه الإصدارات السردية التي تواترت في العقود الأربعة الماضية التي وثّقها الباحث والناقد د. نجم عبدالله كاظم أشرت الى إقبال نوعي على السرديات النسوية متجاوزة بذلك سرديات الخمسينات الريادية التي كانت تتصف بالضعف الفني عموماً، لكنها كانت تأسيساً أولياً لسرديات نسوية عراقية بالرغم من الظروف الثقافية والسياسية والاجتماعية آنذاك، ولعل الاحتكام النوعي يحيل إلى إنتاجات التسعينات التي تجلّت في أعمال روائية يمكن قراءتها على ضوء أحداث سياسية مرت البلاد بها، فبالإضافة إلى (الخزين الحربي) الثمانيني الذي ملأ الذاكرة الاجتماعية اليومية بالحرب العراقية – الإيرانية، حلّت كارثة الحصار الاقتصادي الذي امتد لثلاث عشرة سنة ذاق فيها العراقيون ويلات الأمراض والجوع والإهانات، ومن المؤكد أن كل هذا انطبع في ذاكرة الرواية وإن ظهر منه جزء قليل بسبب سياسة السلطة الحاكمة في تلك الفترة. ونعتقد أنه في تلك المراحل المتسارعة تبلورت الكثير من مفاهيم الحداثة السردية بالتدريج مع الوعي الكتابي الذي سار باتجاه تحقيق هدف فني وبجعبته الكثير من مشاهد الحرب والفقدان والموت وغياب الحياة بشكلها البسيط.

وهذا التوصيف انسحب إلى ما بعد 2003 عندما خضعت البلاد إلى ظروف احتلال جديدة وحروب ثانوية داخلية ومداخلات طائفية ودخول داعش على الخط البياني النازل لتزيد من وطأة الحالة الاجتماعية والسياسية، فتحوّلت مجريات الأمور من الهم الذاتي إلى الجماعي بعد حروب وحصار وإسقاط دولة ونظام واحتلال أجنبي، ثم تبلورت الكثير من المفاهيم الأخلاقية والاجتماعية ودخلت البلاد في متاهات كثيرة. مثلما تغيرت أساليب الكتابة وزوايا النظر والأشكال الفنية وطرائق الكتابة.

في الجانب الآخر من هذه المعادلة غير المتوازنة ساعد الانفتاح الثقافي السريع بعد 2003 على بلورة العديد من الجماليات الأدبية والفنية وتسيّدت الرواية المشهد الأدبي برمّته على حساب الشعر والقصة القصيرة، حتى بات من الصعب الإلمام بكل الإصدارات النسوية وتوجيه القراءة الفاحصة إليها. وبالتالي ظل النقد عاجزاً عن اللحاق بهذه العربة السردية المتدحرجة بسرعتها الغريبة، وهي تنعتق بشكل غير مبرمج وغير مسبوق، حتى قيل إن عشرات المئات من الروايات صدرت خلال خمس عشرة سنة بأرقام تبدو خيالية، لكنها واقعية بالقياس إلى انفتاح سوق النشر وتوفر السيولة النقدية وانتشار دور النشر والمطابع وسوق الكتب، إضافة إلى إسهامات المواقع الإلكترونية المتعددة التي ساعدت على الترويج المجاني لمثل هذه الإصدارات.

جوائز وأسماء

يبدو جلياً أن حضور المرأة الساردة كان أوفر حظاً من المراحل التأسيسية السابقة، واختلفت البنى والرؤى وجماليات الأثر الروائي النسوي في ضوء ظروف قاسية، ولم يعد القهر الاجتماعي والجنسي هو المهيمن على الكتابات النسوية كما كان دارجاً في العادة، إنما تغير حتى مفهوم الكتابة في البحث عن مفاصل الألم في الحياة العراقية وتوثيق عبثيات الحياة واسترجاع الذاكرة الشخصية والاجتماعية، والكتابة عن هواجس الحرب ومخلفاتها الكارثية فضلا عن الاهتمام بمجتمعات الأقليات والبحث عن الهوية الوطنية في فوضى الدولة وسياستها الطائفية. والعودة إلى الأسطورة الرافدينية واسترجاع الأثر التاريخي القديم ومعادلته مع الحاضر المتشظي. بمعنى صار التصاق الكاتبة بالحياة اليومية وهمومها أكثر جدية من قبل في حياة مخادعة ليس فيها سلام أو أمان. لهذا نقرأ سرديات متعددة ومختلفة عن سياقات اجتماعية ونفسية غير موجودة في الخمسينات والستينات والسبعينات، بتقنيات جديدة واستيعابات أكثر قوة في تنمية الحلقات السردية في الكتابات الجديدة، وفي تجريب روائي فيه مستوى جيد من التفاعل الفني والخلق الإبداعي لتأكيد هوية الذات بوصفها الهوية المرتبطة بالسلوك الوطني العام، ومن ثمّ تكريس الذات الوطنية العامة كخلاص أخير يسرّع في تهيئة مساحة واسعة للجمال على مستوى الفرد والمجموع. لذلك، ومع الكتابات الروائية المتسارعة، سنجد أن الروائية العراقية حققت حضوراً جيدا في الجوائز العربية (البوكر وكتارا) ولمعت أسماء صارت علامات جاذبة للقراءة، تتقدمها إنعام كجه جي بوصولها ثلاث مرات إلى القائمة البوكرية القصيرة، والروائية الشابة شهد الروي التي سَلّطت الأضواء عليها بعد فوزها بالجائزة البوكرية، وأخريات حصلن على مراكز متنوعة في الجائزتين كميسلون هادي وناصرة السعدون وهدية حسين. ومع فيض النتاجات السردية في الرواية ترتبت أسماء أخرى ضمن تعاقبية المراحل العقدية الأدبية كعالية ممدوح وبثينة الناصري وبتول الخضيري ووفاء عبدالرزاق وأميرة فيصل ورشا فاضل وإلهام عبدالكريم وهيفاء زنكنة وإيناس أثير وبلقيس حميد حسن وخولة الرومي وكليزار أنور وليلى قصراني وإرادة الجبوري وإقبال القزويني وهيفاء زنكنة ورغد السهيل وأمل بورتر وأسماء كثيرة جديدة لا يمكن إحصاؤها في هذا المسرد التاريخي.

متغيرات أسلوبية

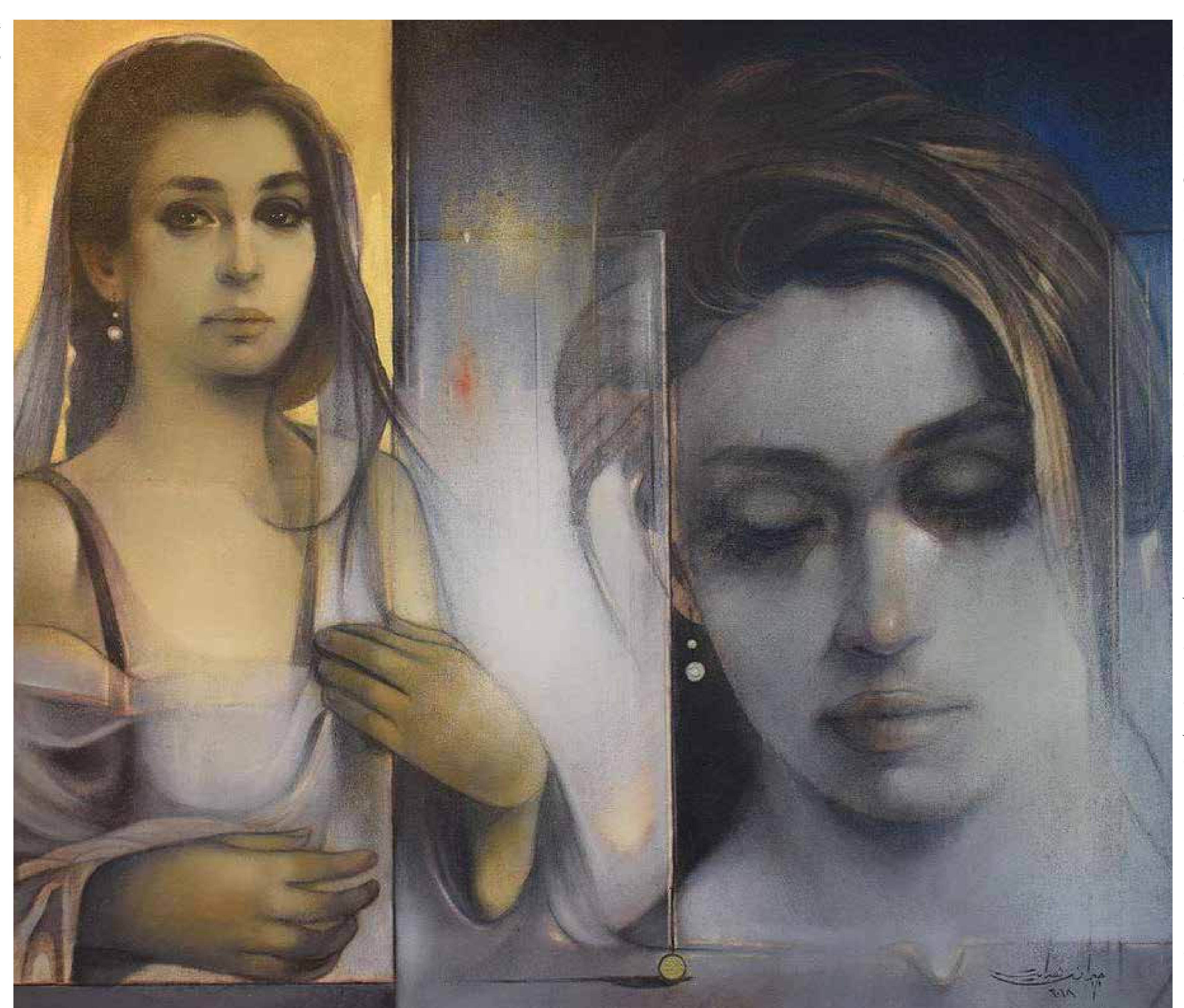
انشغالات الكاتبة العراقية في الفترة

الثمانينية الحرجة من القرن الماضي كانت انشغالات ذات طبيعة تعبوية بشكل عام بسبب الحرب العراقية - الإيرانية وكانت الكتابات تواكب مراحل الحرب وتتقصى أخبارها الكارثية، حيث الأمهات ينتظرن أبناءهنّ في جبهات القتال، وحيث الشهداء يتساقطون في مختلف الجبهات، وصار الجو العام سوداوياً بالرغم من الزعم بالانتصارات هنا وهناك. لذلك وجدت الكاتبة نفسها في هذا الزخم المأساوي في ترنيمات الحزن والحالة الجنائزية المطّردة، ومن الطبيعي والمتوقع أن تنحو الكتابات إلى توثيق المرحلة بأشكال سردية متقاربة وموضوعات تتشابه إلى حد بعيد، لاسيما والسلطة المركزية السابقة كانت تحاول بالطرق كلها تعبئة الجو الثقافي نحو مفردات النصر ومشتقاته. ولم يكن يعنيها أمر الحداثة السردية ولا عناوين الإغراءات الفنية، وبالتالي نشطت القصة القصيرة والقصيدة على حساب الرواية التي لم تكن حالة لافتة نقدياً. وكانت الروائيات العراقيات يقدمن النزر اليسير منها في إطار تداعيات المواقف العسكرية المتغيرة.

إن موضوعة الحرب التي رافقت كتابات العراقيات والعراقيين في الثمانيات واستمرت إلى هذا اليوم لها ما يبررها على الصعيد الواقعي. وإن بلاداً نصف عمرها كان معارك وحروباً وطيشاً سياسياً لا بد أن تحفر في الذاكرة الأدبية وتترك فيها الكثير من الخزين الاجتماعي والنفسي المنهار، لذا اختلفت طاقة الكتابة مع الوقت بين الكاتبات. فالعودة إلى التاريخ العراقي المعاصر شغل معظم السرديات النسوية في محاولة إيجاد علاقة تاريخية رمزية مع المتغيرات الزمنية الصعبة والطويلة، مثلما هي العودة إلى استحضار الوجه التاريخي القديم لتأصيل عراقية المكان وتاريخيته. وفي عموم السرديات القديمة والحديثة سنجد مثل هذا الميل العام لكتابة ملحمة روائية تتقصى زمنياً العراق بمراحله الاحتلالية المتعاقبة (العثماني - الإنجليزي - الأميركي) وتوسيع دائرة الوعي للتلقي العام بضرورة مثل هذه الحفريات التاريخية لتمكين المتون الروائية بدعائم تاريخية أساسية، بغرض معادلة إشكاليات الحاضر وإحالته إلى أرضيته الأولى.

إن الحرب وبلاءاتها الكثيرة منذ ثمانينات القرن الماضي وحتى اليوم بما يزيد على أربعة عقود زمنية تركت ثيماتها الواضحة على مجمل الخطاب السردي، وبرزت موضوعة الشتات العراقي كثيمة أساسية ومرجعية سردية متداولة بين الكاتبات العراقيات. وهو الحنين إلى الحاضنة المحلية بكل ما فيها من طفولة وشجن وذكريات، وهذا يمنح الكتابات الكثير من الاستذكارات ويغذّي فكرة الوطنية بماضيها وحلقاته المتصلة في اجتماعيات الشخصيات التي تعيد القديم بطريقتها؛ مقارنةً بالحاضر ومآسيه المتكررة، واتخذت هذه الثيمة أساليب متعددة في استثمار طاقة الريبورتاج الصحفي وتيار الوعي والراوي العليم والاسترجاعات الكثيرة، وبأشكال فيها من الفاعلية السردية ما يمنحها الكثير من الحركية والتلاعب الزمني واللغة الموحية بدلالاتها الرمزية أو الواقعية.

كاتب عرقي



جبران هداية



في عمق البحر

يوحنا ويليام

" لا تسبح بعيدا يا باسم" كان ذلك هو صوت أمي القلقة دائما والباردة مؤخرا قبل أن أعدو تجاه البحر تاركا عويناتي بجانبها لتصبح الرؤية هلامية. أرى السماء ملونة بدرجات من الأزرق الفاتح وفي المنتصف قرص أبيض به قليل من الأصفر يحرق عينيّ عند محاولة النظر إليه بتركيز لثوان. أضحت الرمال طينية تحت قدميّ والمياه الباردة تداعب فخذيّ. أشعر برذاذ البحر البارد يداعب وجهي. رويدا رويدا يختفي كرشي الصغير الذي برز مؤخرا من "الرمرمة" كما تدعوها أمي، أغوص تحت المياه التي تتحول سريعا من البرودة إلى درجة حرارة جسمي. أشعر بحرارة الشمس على رأسي الذي خلا من الشعر دون أن أشعر وقد تقبلت غيابه كما تأقلمت مع الفراغ الذي تركه رحيل المقربين إليّ. أسير قليلا متحسسا الحجر والرمال بباطن قدميّ حتى أصير بلا طول فأبدأ في السباحة ناظرا إلى الشمس المنتصفة السماء.

إنها المرة الأولى التي أعوم فيها منذ وفاة أبي العام الماضي في حادث سيارة مفاجئ ولم يمر على أسرتنا المشؤومة سوى شهرين وتلته وفاة جدتي من ناحية أمي بالمرض "البطال" كما تدعوه أمي دائما. وبذلك صرنا أنا وأمي وحدنا. فلقد كنت بلا أخوة وقبل وفاة أبي لم يكن متبقيا لنا سوى جدتي. الغريب أنني أتذكر يوم وفاة جدتي أكثر من أبي. أعتقد لأنني رأيت الموت في هذا اليوم متجسدا في شخص أحبه مستلقيا على الفراش وقد طبعت على جبينه البارد قبلة مبللة بالدموع. بينما جثمان أبي لم يره أحد سوى أمي وكان مشوّها حسب كلامها. أعتقد أن الحياة أضحت بعد وفاة جدتي بالنسبة إليّ سرطانا ضخما لا يمكن القضاء عليه ويعتمد بقاؤه على سحب روحي!

أفضّل مطروح دائما عن الإسكندرية، ربما لأنها صورة مصغرة من الأخيرة لكن بلا زحام أو ضغط عصبي. ومع وجود بيت عائلة أبي بشاطئه الخاص صارت مطروح وجهتنا الدائمة للتصييف. ألححت على أمي كثيرا حتى تأتي معي في هذه الإجازة التي حصلت عليها بصعوبة من شركة الأدوية التي أعمل بها. الغريب أنها أرادت الذهاب بعد وفاة أبي والإقامة في هذا البيت بقية عمرها. لكن استحالت تلك الرغبة بعد وفاة جدتي إلى نفور شديد بلا سبب مفهوم!

صار الشاطئ بعيدا جدا وأضحت أمي نقطة متناهية الصغر. لقد تركتها وهي تقرأ بالفرنسية كعادتها "الغريب" لألبير كامو تلك الرواية التي تحولت إلى كتابها المفضل منذ وفاة جدتي، وصارت متشابهة مع بطلها في عبثية الحياة فهي تخرج أحياناً كثيرة من منزلنا في الإسكندرية لتسير حافية القدمين على الشواطئ أو تقول جملاً تدل على فقدان الرغبة في الاستمرار مثل "كله محصل بعضه، مش فارقة، متى أموت؟" وغيرها من الجمل التشاؤمية. أشعر دائما بالعجز أمام الرد على جملها. وأتساءل أحيانا "هل هي عصارة خبرات سنين حياتها؟ أم مجرد رد فعل لما حدث في العام الماضي؟" فقد انهارت من البكاء في الجنازة الأولى بالكنيسة، وتمت تهدئتها بصعوبة شديدة، بل وتركت التدريس لفترة بعد وفاة أبي. بينما في جنازة أمها فكانت تشبه "ميرسو" بشدة لم يظهر عليها التأثر نهائياً لدرجة أن بعض زملائها في المدرسة عندما أتوا ليلا في قاعة العزاء ظنوها شربت أو تعاطت شيئا كي تكون في مثل هذه اللامبالاة حتى إنه في اليوم التالي عادت للعمل!

عندما أبحث عن سبب لهذا التصرف أرجّح بأنه عندما يرى المرء الموت مرة فإن بريقه يختفي في المرة التي تليها.

بمناسبة البريق... الذي لا أرى سواه في البحر... أرى شخصا آخر من بعيد يسبح، يبدو أنها فتاة من شعرها الأصفر المتطاير. لكن كيف دخلت إلى هنا وهذا شاطئ خاص؟ يذكرني شعرها بنادين...

نادين هي خطيبتي التي ستصير زوجتي في نهاية الصيف بعد أن أجلنا زفافنا بسبب حالات الوفاة المتتالية... في الحقيقة أنا غير مستعد لتلك الخطوة على الإطلاق؛ رغم احتمالها وصبرها في العام الماضي وعدم اعتراضها على تأجيل الزفاف مثل أمها.


كنانة الكود

أعتقد أني أحبها أو "أظن" أنني أحبها وهذا هو اللفظ الأدق في التعبير عن مشاعري تجاهها فلم أعد أستطيع الجزم بأيّ حقيقة ثابتة في حياتي.

إنها لا تفهم طبيعتي وربما لم تعرفني من قبل فنحن لم نتشاجر يوما مثلما يفعل الأحبّاء وقصة حبنا روتينية مملة مثل حياتي... ربما لأني لست الرجل الأول في حياتها ففي الحقيقة أنا الخطيب رقم ثلاثة! أشعر دائما أنها حريصة للغاية في كلامها وأفعالها معي.

الحقيقة التي أخاف الإقرار بها دائما هي أنها لا تشعر بالأمان معي... ربما تظن أنني سوف أهجرها إن أقرت بحبها لي في يوم من الأيام مثلما فعل خطيبها السابق الذي تركها قبل زفافهما بأسبوع. إنها لا تزال تحبه حتى وإن أنكرت ذلك ملايين المرات فمعظم أحاديثنا لا تدور سوى حول "يوسف" والجرح الغائر الذي تركه لها.

غاصت الفتاة التي كانت أمامي ولم أعد أراها تعود لسطح المياه منذ أكثر من دقيقة... أين ذهبت؟

موجة ضخمة في طريقها إليّ... لم أستطع أن أملأ صدري بالهواء الكافي كي أغوص تحتها من المفاجأة... يهرب الهواء من صدري



سريعا كالبحارة من المركب الغارقة... أغرق ولا أرى حولي سوى درجات اللون الأزرق يتخللها السواد... لقد فرغ صدري من الهواء، ويبدو أنني أموت.

أتذكر الليلة الماضية في الظلام الدامس حينما كنت واقفا في الشرفة مع أمي نعد النجوم كعادتنا في المصيف... شاهدنا أحد النجوم تسقط وسريعا ما قلت لأمي أن تتمنى شيئا. وكانت إجابتها غريبة فقد قالت لي ونحن نتناول العشاء بعدها إنها تمنت لي أن أرى من يحبوني مجتمعين حولي.

أفتح عيني بصعوبة تحت المياه لأرى وجه الفتاة التي كانت أمامي محدقة في وجهي إنها نادين بالفعل. ولكن كيف؟ هل تبعتنا إلى المصيف؟ وهل أتت وحدها أم اصطحبت أمها لتزعج أمي؟

قبلتني على فمي. فشعرت أن بإمكاني الكلام والتنفس مرة أخرى... يبدو أن لديها قدرات خارقة لم أكتشفها من قبل؛ وقبل أن أتحدث وضعت يدها على فمي لألتزم الصمت، وأشارت بإصبعها إلى أن أغوص وراءها.

أرى نورا ساطعا من بعيد وسط ظلام البحر... تتراجع نادين لكي تسبح بجانبي، واندفعت أنا تجاهها... دخلت في دوامات متعددة... مررت بأربعة ثم مللت من العد بعدها مثلما مللت من كثرة المشاكل في حياتي فأستحيل إلى آلة بلا مشاعر مصممة لراحة الآخرين عندما تكثر عليّ.

تريدني أمي أن أمكث معها قليلا حتى لا تشعر بالوحدة التي أقحمت نفسها بها... فلأقضي معها بعض الوقت... تغير نادين رأيها في لون الستائر - بسبب أمها - بعد أن قضيا شهرا يبحثان عن هذا اللون فلأغيره... يريدني العمل أن أذهب لمنطقة جديدة وبعيدة للقيام بالدعاية عن أدوية الشركة رغم وجود من هم أقرب إليها... فلأذهب حتى وإن لم يختلف الراتب!

أضحت حياتي دوامات من المشاعر والطلبات، منذ وفاة أبي يجب على القيام بها حتى أقنع نفسي بالحياة. إنني محبوس داخلها، ففقدت رغبة الخروج منها... إذن فلأدر حتى أموت ففي الموت راحة.

تتوقف الدوامات فجأة، فأرى أبي يبتسم لي ابتسامة تشبه تلك التي ودعني بها قبل الحادث... أفتقد حضنه بشدة، وأسبح تجاهه محاولا احتضانه لكنه يسبح بعيدا كلما اقتربت منه.

تظهر جدتي في الجهة المعاكسة، ويتكرر ما حدث مع أبي عندما حاولت الاقتراب منها وكأننا متصلان بعصا معدنية خفية مصدرها جانبي فكلما اقتربت من أحدهما يبتعد بمدى قربي له.

ظللنا على هذا الوضع لفترة. حتى يئست وبكيت واضعا وجهي بين كفي فأنا بلا رفيق أو معين في تلك الحياة... ما فائدة وجود أحبائي حولي وأنا لا أستطيع الشعور بهم؟ فحتى نادين اختفت الآن من حولي مثلما اختفت وقت وفاة أبي وجدتي بحجة أنها لن تستطيع التخفيف من أحزاني.

أبي عن يميني وجدتي عن يساري وأشعر بمن يسبح خلفي. أنظر لأجد أمي تسبح بسرعة شديدة تجاهي، ويقترب أبي وجدتي مني مع اقترابها بينما مازلت في المنتصف.

تأتي لحظة نتلامس نحن الأربعة معا، فيضعون أياديهم حول عنقي ثم يعطونني دفعة قوية، فأسبح بسرعة شديدة شاعرا بقوة العصا المغروزة بجانبي وقد شعرت بجرح جديد في نهاية ظهري ثم مررت وقروش تحاول التهامي، وصخور ترغب في تكسيري، وألم الجروح يزداد طرديا مع سرعتي.

أفتح عيني لأجد نفسي طافيا على السطح، أشهق بشدة صارخا وكأنها المرة الأولى التي أتنفس بها... تنظر لي الفتاة الشقراء من بعيد... إنها ليست نادين. ولم تكن نادين منذ البداية إنها مجرد سائحة سبحت بعيدا عن أحد الشواطئ المجاورة لنا. الألم مستمر في جانبي وظهري ولكن بدرجة أخف أتحسس مكانه لأجد بعض الخدوش البسيطة. أضع يدي حول عنقي لأجد قلادة مكونة من ثلاث أصداف سماوية اللون ملتحمة في المنتصف، يربطها حبل أسود سميك.

أقترب من الشاطئ وأبدأ في الزحف بصعوبة على الرمال الخشنة يلفح ظهري الهواء البارد... أقف بعد سقوط متكرر وكأنها المرة الأولى التي أسير فيها. أجد أمي مستلقية على كرسيها وعلى صدرها رواية "الغريب". أنادي عليها لكي أوقظها وأروي لها ما شهدته للتو، وأريها قلادتي الجديدة لكنها لا تجيب. يرنّ الهاتف وأنظر للمتصل إنها نادين. إنها المرة الخامسة التي تحاول الوصول إليّ بها... أجفف جسمي بالمنشفة سريعا لأرد ونادين تزعق في الهاتف بسبب عدم ردي سابقا. وخلال استماعي لوصلتها من النهر والانتقاد ومعاملتي لها مثل يوسف أتجه لأعرف سبب عدم إجابة أمي لأكتشف أنها ماتت.

" إلى اللقاء يا نادين." أغلق الخط وأعدو إلى البحر مرة أخرى. أصرخ حتى أشعر بألم في حلقي. هذا هو الألم الأول الذي أشعر به منذ سنين... أنا حيّ!

كاتب من مصر

كنانة الكود

في كيمياء الإحساس

كاهنة عباس

ليس للأحاسيس نفس الصّفات، فمنها ما يعرّف بلونه الدّاكن الحزين أو الفاتح الزّاهي ومنها ما يعرّف بارتباطه بالأصوات والألحان، ومنها ما هو متّصل بالأمكنة والجهات.

فلو شبّهنا الأحاسيس بالأجساد وألّفنا لأجلها سنفونيّة لكي ترقص، فكيف ستكون أشكالها؟

خيوط طويلة أو قصيرة، عريضة أو نحيلة، قادرة على التحليق والسفر أو ربما متقطّعة أو مسترسلة، ترنو إلى النّور والشّمس، نابعة من قلوبنا مكمن جلّ المعارف الحسيّة.

ولمعرفة أصنافها، لا بدّ لنا من التّوغل في الذاكرة واكتشاف نشأتها، في تلك اللّحظة الّتي تقبّلت فيها حواسنا لونا أو صوتا أو رائحة ما، كانت قادمة إليها من العالم الخارجي، وأثناء مرورها، علقت بعض آثارها بأنفسنا، فشرعنا في قراءة علاماتها ومؤشراتها نؤوّل الحدث أو اللّقاء أو المكان الّذي انبثقت منه لنسدي عليه معنى من المعاني.

الإحساس إذن، هو ذلك المسار الطويل النّابع من حواسنا عند تفاعلها مع الألوان والأشكال والأصوات والأمكنة حين تنفذ إلى القلب فتجعله منفتحا أو منقبضا للمصدر الذي أرسلها.

على امتداد التجارب، تتحوّل الأحاسيس المتراكمة في مقام العلوم والمعارف التي يدركها القلب أثناء تأثّره بكيمياء العالم متجاوزا قفص الجسد نحو ما هو أرحب.

ويمكن القول، على سبيل الاستعارة مثلا، إنّ من بين خيوط "الإحساس" ما هو سميك أو نحيل أو ممتدّ أو قصير أو منقطع أو مسترسل، ذات الألوان المتقلّبة، أرجوانيّة، ورديّة، بنفسجيّة، رماديّة، سوداء قاتمة، ضبابيّة أو نورانيّة، يمنحها القلب القدرة على التحليق حسب موجاته واندفاعاته بالانفصال الجزئيّ أو الكليّ عن الجسد ثمّ الرجوع إليه في حركة مدّ وجزر.

فالإحساس هو ذلك التّدفق النّابع منّا، العائد إلينا المحملّ برسائل عديدة ذات صلة بالعالم الخارجيّ أو المنقطعة عنه، فإذا نحن تارة منشغلون بما يدور داخلنا وطورا بما يدور حولنا، نعيش تلك الجدليّة المستمرة، فلا نتوقف عن القراءة والتأويل أبدا.

ومهمّة العقل في كلّ ذلك هو شدّ عقال الأحاسيس حتّى لا تنفلت تماما، فيصيبنا الجنون ذلك الاعتكاف داخل أنفسنا الشبيه بتعلّق الجنين ببطن أمّه، فقد تكون عبارتا الجنون والجنين من أصل واحد لتشابه ما يحصل للمجنون والجنين من قطعية مع الواقع.

ما الذي يزّج بالقلب ثمّ بالنّفس لخوض مغامرة الانسياب خارج ما هو معقول وممكن؟ أهي علامة يحملها وجه ما، أم انتظار لحدث ما، أم الرّغبة في السّفر إلى مكان ما، أم التّوق لتحقيق حلم ما؟

بل، لعلّه سعيهما لإدراك جوهرهما ومعرفة ما أتيح لهما من الإمكانيات لخوض مغامرة الحسّ واكتشاف أسرار المادة، ما ظهر منها وما بطن والمروق على كلّ الأنظمة.

فالإحساس ليس مقتصرا على جنس معيّن أنثويّا كان أم ذكوريّا، وهو لا ينّم لا عن قوّة ولا عن وهن، لأنّه الحياة بصفتها توازنا هشّا ومستمرّا في الآن نفسه.

مركزه القلب النّابض، لاتّصاله بالزّمن وتتالي اللّيل والنهار ولرغبته في التحليق بفضاء هوائيّ مجهول.

أما لغته، فهي موسيقيّة تتألّف من رجع الصّدى، نبرات الصّوت وخصوصياتها، الغناء، الألحان المتغيّرة صعودا هبوطا، المركّبة منها والبسيطة، القديمة والحديثة، كتلك التي تذكّر بالمطر والماء بالنّار والرّيح، بالعاصفة وتقلباتها، أو الأصوات التي تعيد تأليف ما تتغنّى به الطيور أو تلك الّتي تذكّرنا بالغياب والزّوال والانهيار.

جميع القصائد نابعة من الإحساس وكذلك الرسوم بألوانها وهندسة الأمكنة، جميع ما هو فرح وانتشاء أو حزن هو من جوهر الإحساس، وكلّ ما نرغب فيه وننتظره.

حين تأمّلت أحاسيسي وشرعت أرقبها داخلي أثناء مضيها وتجدّدها، انتابتني الرّغبة في البكاء الشديد، ثم في الرّقص تحت حبات المطر المتهاطلة وعادت إليّ ألحان الأغاني القديمة لتذكرني بألوان العالم بالجهات والأمكنة وبالروائح القديمة، فإذا بها مذاق الدنيا وألوان صورها المتعددة ومواقعها في الوجود.

لقد تنكرت القيم التي تنظّم علاقاتنا لأحاسيسنا خشية أن تتجاوز المحظور واعتبرتها من ضروب العمى والجهل والاندفاع ومجّدت السلطة والنظام فقتلت معنى الحياة للبحث عنه من جديد.

أتكون تلك هي إحدى مظاهر العدميّة، قتل الإحساس بعد استفزازه ثمّ استنزافه بواسطة البضاعة الّتي تعرضها التّجارة الحديديّة البلاستيكيّة المصنّعة، وجلبه إلى حلبة البورصة و"الموضة"؟

هل ما نشعر به من أحاسيس متصلّ بالأشياء من حولنا، أم بالأشخاص والأوضاع والزمان والمكان والموجودات الأخرى كالطبيعة والحيوانات، أي بما هو حياة ووجود؟

أرى أحاسيسنا مثل الرّماد الذي يخبو بعد اشتعال النار، فيتحول إلى ركام تخفيه القبعات والأقنعة والبدلات والمكاتب والجدران والسيارات والأبواب والأقفال والأسوجة والبنيان فتغيب من ورائها جلّ مظاهر الحياة لتتحول إلى حكايات نحكيها حتى توقظ فينا السعي وراء المتعة والبهجة والسعادة والمحبة وغيرها من المشاعر الأخرى.

كاتبة من تونس



خالد تكريتي



يمكننا القول بأن حالة النفي والاقتلاع القسري من الجذور من المكان الأليف لا بد أن يؤدي إلى اضطراب العالم من حول الذات، مما يستلزم بالضرورة إعادة التفكير بالذات وبالعالم. ولتحقيق هذا كان لا بد من استكشاف إمكانات هذا الجنس الفني "السيرة الروائية" التي تعطي الكاتب القدرة على التحليق في سماء الخيال، حين يرغب، وعلى المشي في أرض الواقع، إن أراد، مهما كان جناحاه كبيرين ■

سيرة المنفى روائياً

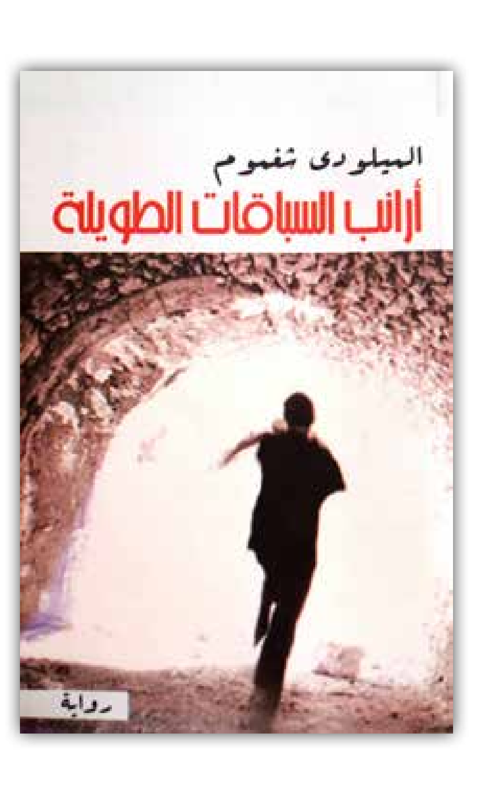
"قد لا يبقى أحد" لهيثم حسين

نوال الحلح

المخاتلة الروائية ومناقضة الصور الجلية للأشياء

"أرانب السباقات الطويلة" للميلودي شغموم

شرف الدين ماجدولين



مرة أخرى يبدو الروائي المغربي الميلودي شغموم مهووسا بسؤال الحقيقة الأصلية التي يسعى الجميع لإخفائها، بدءا من المحيط الاجتماعي العام وانتهاء بصنّاع الالتباس المهرة، من سياسيين وإعلاميين وجمهور متعلّق بالتزييف والإثارة وقتل الحقائق.

بعد تنويعات شتى لماهية الحقيقة الضائعة والمخفية في نصوص سابقة تلبست بالنادر والنفيس كالمخطوط في رواية "سرقسطة" واللوحة الفنية في نص "المرأة والصبي"، وبظواهر أخرى في نصوص مختلفة، تأتي حقيقة الشخص المسمّى "ناصر الفكاك" في رواية "أرانب السباقات الطويلة"، وواقعة اختفائه التي لن تكون إلا ذريعة للإيهام بحقائق شتى، لا تضمر شيئا في النهاية إلا متاهات الالتباس الأبدي.

ولأن الميلودي شغموم باحث أصيل في حقلي الفلسفة والتصوف، حيث الظاهر خادع واليقين عزيز، فما فتئت الوقائع الروائية تنتسج لتكثيف الوعي بمآزق التعلق بالصورة الجلية للأشياء، التي لن يورث التوقف عندها، والاكتفاء بحدودها، سوى الوقوع ضحية "القناع" المؤقّت والمغرض، ذلك الذي يمثله في حلبة السباق "الأرنب" المأجور للتغطية على حقيقة البطل، الذي ما هو في النهاية إلا "ظل" للحقيقة بلغة الفلسفة، بإمكانه دوما أن يتحول وينتقل، كما قد يختفي في لحظة ما حين تكون شمس الحقيقة في أوج تجلّيها.

تحكي الرواية قصة العميد ممتاز "ناصر الفكاك"، المنحدر من وسط عائلي متواضع، ممتهن للتجارة، بمدينة ابن أحمد، لم يكن بمقدوره الإنفاق على تعليمه، لولا إلحاح الجارة اليهودية "مسعودة" التي أعجبت بالطفل، وتكفلت بجزء من مصاريف دراسته، ولولا طموح ذلك الطفل المتوقد، والمنتمي إلى جيل تواق ومقاوم في مغرب النصف الأول من القرن الماضي، الخارج لتوّه من تجربة الاستعمار.

حكاية تشبه غيرها من حكايات الأبطال القادمين من الهوامش لتجاوز شقاوة الأصل وبناء مسار وظيفي ينتشلهم من مرتع الطفولة الخاملة، ويطلق أحلامهم في آفاق المدن الحقيقية الواسعة والمعقدة، مثلما هو حال "ناصر الفكاك" الذي "ولد في سهل منبسط وتشبعت عيناه بآفاقه، ثم زادت من اتساعه الحكايات والزيارات لأماكن مختلفة، قبل أن يكتشف أن العالم لا يقف عند سيدي محمد الفكاك، أو ابن أحمد، ولا حتى الدار البيضاء، فأحب كل هذه الأماكن، والحيوات، الواقعية، بقدر ما تعلّقت روحه بالمواقع، والحيوات الخيالية: أمور تتقرر في الصغر ولا تعوضها إرادة بعد ذلك" (ص ص45 – 46). ومن ثم فإن مساره لم يكن هينا ولا متوجا بالنجاحات السهلة، بل كان قدره الانكسار، شأن مسارات كثيرة في مغرب الاستقلال.

لا جرم إذن أن ينتهي ناصر الفكاك إلى الاختفاء (والتلاشي الحسي الملتبس) بعد تجربة احتجاز عابرة في مستشفى الأمراض العقلية، الذي أدخل له بقرار من القاضي، إثر محاكمته بتهمة زنى المحارم (اغتصاب بناته الثلاث).

وللكشف عن دواعي هذا الاختفاء وما يضمره من حقائق وألغاز، يوظّف المبنى السردي آليتين متساندتين في الظاهر، ومتعارضتين في العمق، هما البحث البوليسي والتحقيق الصحفي؛ متساندتين بالنظر إلى توسلهما بالقرائن ذاتها المتصلة بملف الجريمة الأصلي، تلك التي تجتبي ضحيا أبرياء مجرد "أرانب" وضعوا للتمويه وتحمّل الوزر، ومتعارضتين بالنظر إلى اتصال التحري البوليسي بإرادة السلطة لإجلاء الحقيقة التي تريد فقط، والتي لن تكون يوما نهائية. واتصال التحقيق الصحافي بذهنية الجمهور التوّاق إلى السخرية والتلفيق والانتقام الرمزي من كل ما قد يتصل بالسلطة.. وفي النهاية تتحول الحقيقة المضمرة إلى شيء ثانوي بإزاء الصور التضليلية المتقنة وبالغة الإثارة. تلك التي يقول السارد بصددها في مقطع بالغ الدلالة "أغلب الصحف اليوم تدين المتهم، والمشتبه فيه، قبل أن تدينه المحكمة، ويتنافس صحافيوها في ذلك: وقائع قليلة، أو كثيرة، مع بعض الخيال، وتأتي الإدانة فورا.. وهناك من بينهم من يجعل من مثل هذه القضايا مناسبة لتعرية حياة المتهمين والكشف عن كل صغيرة وكبيرة في معيشهم حتى لو كانت فيها إساءة كبيرة وقذف وتشهير: من الصعب أن يفهم المرء كل هذه الكراهية، من طرف بعض الصحافيين، وأقصد غير المرتشين، تجاه رجال الأعمال والساسة ورجال السلطة، ناهيك عن البسطاء والضعفاء من الناس في هذا البلد" (ص33).

هكذا يعود التحقيق إلى الأصول: المنبتّ والمحتد، إلى الجد العابر، والجدة العمياء، وإلى مدينة ابن أحمد، وموسم اليهود، والراوي الأعمى، وضريح سيدي محمد الفكاك، وطقوس الفروسية والغناء والرقص الشعبي، وغلال التين والبصل..



ليرسم لنا سيرة الطفل الذي تحول إلى "أرنب سباق"، يموّه الحقائق ويداري الأسرار، ذلك الذي عبّر بين النقائض وبدّل العتبات بقدر ما نوع الأقنعة، من ابن أحمد إلى الدار البيضاء ومنها إلى الرباط، مدوخا محيط الأهل والخلان، والأقارب والأباعد، عن جبلته وسداه: هل هو فعلا ذلك الضابط النقي في محيط مهنة فاسد؟ أم هو الجلاد المسؤول عن الانتهاكات الجسيمة في حق ضحايا سنوات الرصاص؟ هل هو الشرطي الملتزم المحكّم لضميره؟ أم حليف الجنرال المتآمر على نظام الحكم؟ هل هو العفيف أم الفاسد؟ المبدئي أم المخادع؟

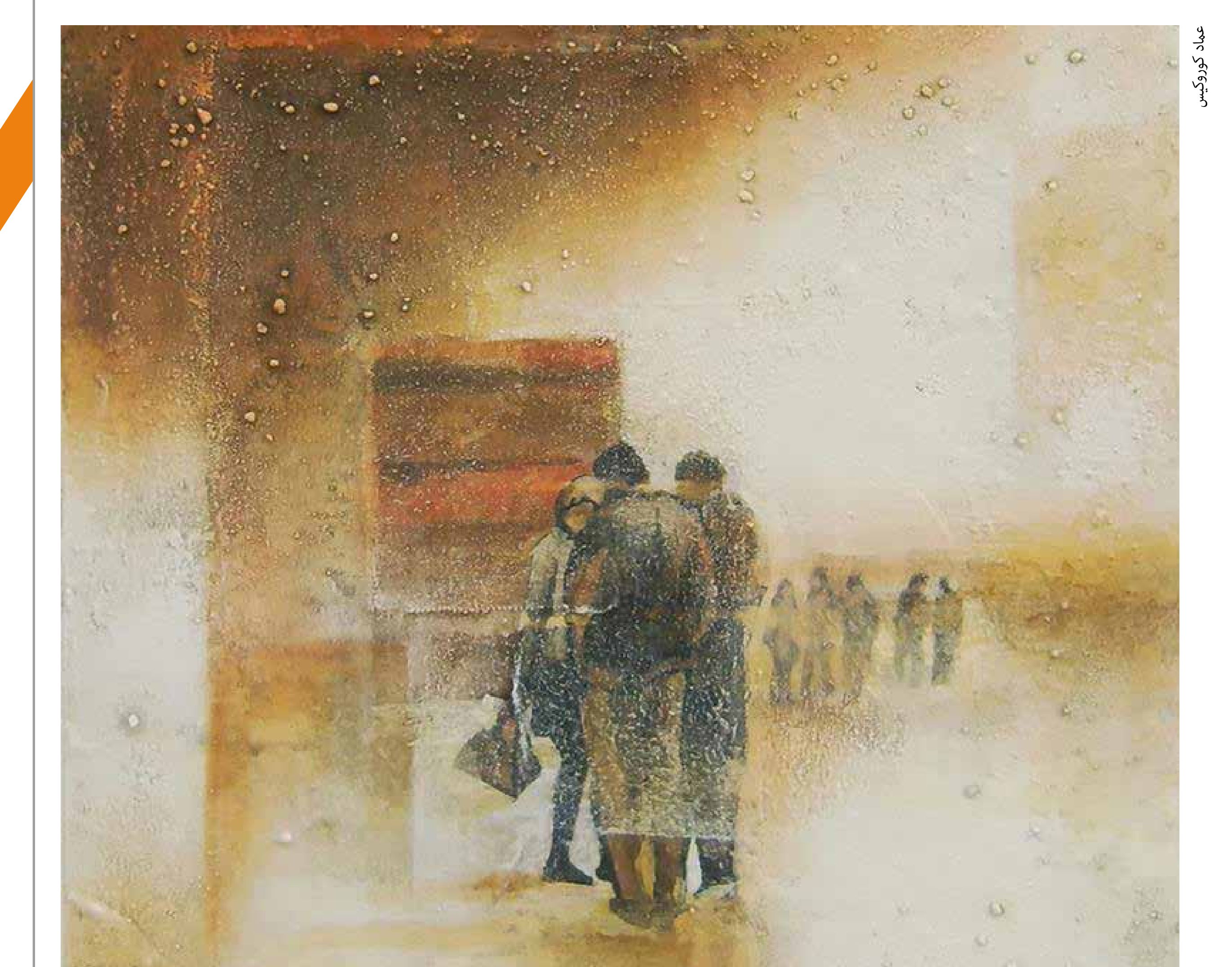
أسئلة تتداعى في ذهن القارئ بقدر تداعيها في سجلات "بوعزى الضاوي" مفتش الشرطة، وتحريات "سعيد الفك" الصحافي المشتق اسمه العائلي من اسم البطل (ناصر الفكاك)، وكأنما هو جزء منه أو امتداد له أو استعارة منه تكثف الالتباس، والذي تتحدد وظيفته في المبنى السردي في تتبع قضية عميد الشرطة التي ملأت الدنيا وشغلت الناس، وامتد هزيمها من الصحافة إلى المقاهي، ومن البرلمان إلى القنوات التلفزية، وهي الأسئلة التي ما انفكّت أيضا تحاصر المحيط النسائي للبطل من الزوجة "الصافية" وبناته الثلاث إلى خليلتيه الملتبستين "فضيلة" و"راضية".

بيد أنه لا أحد في النهاية يتمكن من أن يسبر أغوار هذا الجلاد الشريف (هل يوجد جلاد شريف؟)، المتصدّر للسباق، لهذا سيكون المبنى السردي منسجما في تضمينه للتناقضات الفعلية والسلوكية لناصر الفكاك تجاه منطق الأحداث، فهو المتحمّل لشطحات زوجته غير السوية، التي لا تتردد في التآمر عليه لصرامته في الإنفاق واكتفائه بالكفاف الذي يكفله مرتبه الشهري، لكنه في الآن ذاته ذلك العصابي العنيف تجاه عشيقته "فضيلة" التي عشقته بصدق، و لم يتردّد في تعريضها لاغتصاب جماعي من قبل أصدقائه "بينما هو يتفرج على ما يفعلون" (ص 90)، ولم يغمره أيّ إحساس بالذنب وهو يحملها "بين ذراعيه وهي تعاني من شدة الألم، ويرميها في مزبلة الحي" (ص 90)... إنه المسؤول غير المتسامح تجاه الشطط في استعمال السلطة وتجاه الرشوة والمحسوبية وهو أيضا المتمادي في انتزاع الاعترافات من المعتقلين السياسيين بعد تعذيب لا هوادة فيه، وكأن القصد الروائي هو تخييل ذلك الالتباس الجهنمي المكتنف لمسارات الحقيقة الحياتية دوما التي تبدو في كل مرة كاذبة ومزيفة وغير نهائية، حيث "لا وجود لبريء براءة تامة، كما لا وجود لضمير نظيف كل النظافة" (ص 98) بتعبير السارد.

يفضي التحقيق الروائي إلى كشف المؤامرة التي أفضت إلى محاكمة العميد ناصر فكاك بتهمة زنى المحارم وإدخاله مصحة الأمراض العقلية، إذ كان ضحية كيد تاجر شهير للمخدرات هو "كريمو القرش"، استطاع أن يقبض عليه حين كان في عنفوان عمله، وأن يزجّ به في السجن بعد استعصاء أمره على عدد كبير من رجال الأمن، نتيجة من شأنها رد الاعتبار للبطل أمام الحقيقتين المعمّمتين من قبل الصحافة والسلطة على حد سواء، لكن هل تنهي الحقيقة المكتشفة تفاقم الالتباس؟ كل ما في فصول الرواية وفقراتها يدل على العكس، إذ باتت المحصلة منطلقا لسلسلة أسئلة أعمق عن حقيقة المؤامرة: من وراءها؟ وما الغرض من تحويل شرطي نموذجي إلى "أرنب سباق" أو "كبش فداء" (ص35) ؟ ومن هو ناصر الفكاك في النهاية، بطل أم مجرم أم ضحية؟

أسئلة كثيرة تجرّ القارئ من حالة الشخص المفرد الذي يمثله عميد الشرطة ناصر الفكاك المسجون ثم المختفي، إلى وضع شريحة اجتماعية كاملة، تخص منتسبي الشرطة ممن تورطوا في الانتهاكات الجسيمة لحقوق المعتقلين السياسيين في سنوات الرصاص، واقترفوا جرائم لا لبس فيها، لكنهم تحولوا في المبنى التخييلي إلى ضحايا للسلطة الغاشمة ولمؤامرات الكبار وللأقدار أيضا في قاعدة المراجعة والتشكيك في المحصلات السهلة؛ فبتعبير السارد "نحن لم نعد نذكر من تلك السنوات سوى الرعب الذي عاشه ضحايا تلك الفترة ونسينا الرعب الذي عاشه الجلادون، كأن الضحية لا تعذب جلادها أو كأن الجلاد لا يجني من التعذيب إلا المتعة.. الجلاد قد يتعذب أكثر من ضحيته، أحيانا كثيرة، دون أن يعني هذا المساواة بينهما، ودون تبرير اللجوء إلى التعذيب، كيفما كانت أسبابه وأشكاله.. الضحية قوية أقوى من كل جلاد، لأنها تتسلح بمبدأ، بحلم، والجلاد أضعف لأنه خائف، مرعوب من كابوس. هذا حال كبار الجلادين والمشرفين على الجلد، فما بالك بصغار الجلادين والمنفذين من أمثال ناصر الفكاك" (ص104).

والحق أن اللعبة الروائية لا تكتفي بفتح مدارات الالتباس في كل فصل على احتمالات أوسع وأكثر انزياحا عن النموذج المفرد، وإنما تحول البناء الدرامي إلى حلبة لتعارض الرؤى والوقائع والمدونات الشخصية بصدد المجاز الأصلي الذي مثله عميد الشرطة ناصر الفكاك، وما يتّصل به من مرويات وأحداث، حيث يتحوّل الجوهر الشخصي إلى عمق مظلم خاضع لوجهة نظر المحيط؛ ولهذا بات مفهوما أن تنتهي سجلات التحري السردي إلى نصوص تخييلية متعارضة تضم مذكرات العميد المختفي نفسه، وتحقيق المفتش بوعزى الضاوي، وكتاب الصحافي سعيد الفك الذي حمل عنوانا شفافا وكاشفا هو "صورة الصندوق الغامض للدولة وأعوانها والخارجين عليها من الضعفاء والأقوياء"، وفي النهاية رواية ابنة البطل المغتربة في كندا رشيدة الفكاك التي خصصتها لقضية أبيها وعنونتها بـ"صراع الديكة"، مما يفضي بالقارئ إلى متاهة من الاحتمالات والصيغ التسجيلية والمدونات، لا ترسو إلى اليقين، بقدر ما تشكك في كل شيء.



عماد كوروكيس

على هذا النحو يتجلى نص "أرانب السباقات الطويلة" للكاتب الميلودي شغموم بما هو تجاوز للبنيات النوعية المغلقة، فهو لا يسعى لتشويق القارئ لمتابعة الكشف عن لغز جريمة فحسب، كما هو شأن الروايات البوليسية عموما، ولا يتغيّى كتابة سيرة فضاءات بذاتها (ابن أحمد - البيضاء) وإن أوحت بذلك، وليست في المقابل رواية عن الاعتقال السياسي، من الصنف الذي وسم الكتابة الروائية المغربية في العشرية الأولى من القرن الحالي، ولا سردية من واقعية القاع.. قد تكون بعضا من ذلك، إن شئنا، أو كله بصيغة ما، بيد أن الشيء الأكيد أن رواية "أرانب السباقات الطويلة" براهنيّتها الشديدة، وحسها النقدي الصادم، وما تحفل به من وقائع وأحداث شغلت الجمهور المغربي مُددا طويلة، وبطاقتها المجازية البديعة المتغلغلة إلى عمق الذهنية والثقافة المغربيتين، يمكن اعتبارها بحق سردية عميقة وآسرة عن أحوال زماننا الموحش، تنضاف إلى رصيد الروائي الثر والخصيب.

ناقد وأكاديمي من المغرب

مرآة بين عربي وعبري

التداخل بين الشعر والفنون في تجربتين شعريتين

مفيد نجم



تقتفي الناقدة ناهد راحيل في كتابها "الشعر والفنون: دراسة مقارنة في آليات التداخل" آثار هذا التداخل وأشكال توظيفه ومعناه في تجربة شاعرين تتقاطع تجربتهما على أكثر على مستوى هما الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش والشاعر العبري يتسحاق لاؤور. تتجاوز أهمية هذه الدراسة الكشف عن علاقة التداخل بين الشعر والفنون إلى البحث في التداخل بين تجربتي شاعرين يمثلان حالتين بارزتين في الشعر العربي والشعر العبري ما يجعل هذه المساهمة على مستوى التجربتين تمثل إضافة مهمة لمجال البحث في هذا الكتاب النقدي.

تعود الناقدة بالتداخل بين الشعر والفنون إلى بدايات ظهور هذه الفنون لأسباب تراها ماثلة في وحدة المنبع والمصب في هذه الفنون، في حين جاء الانزياح بينها وبين الشعر مع التطور الذي شهدته القصيدة الحديثة وأدى إلى تطوير مستويات بنية هذه القصيدة وظهور السمة الحوارية المتداخلة مع النزعة السردية والمسرحية والبعد الدرامي والبصري فيها. وتوضح أسباب اختيارها للشاعرين الكامنة في المكانة التي يمثلها كل منهما في الشعرين العربي والعبري إضافة إلى الرؤية الموضوعية التي تهيمن على تجربتيهما.

تقسم الدراسة تجربة الشاعر درويش إلى مراحل ثلاث وتجربة لاؤور إلى مرحلتين ثم تتحدث عن أسباب اختيارها لمنهج الدراسة المقارن التابع للمدرسة الأمريكية التي يعتمد منهجها على التوازي بين الموضوعات المطروحة. وقبل أن تبدأ دراستها المقارنة تتناول قضية العنوان في تجربة درويش على مستوى بنيتها الدلالية، حيث تؤكد أن عناوين أعماله الأولى تتصل اتصالا مباشرا في معظمها بواقع الشاعر الايديولوجي كما يظهر ذلك في علاقة الذات الشعرية بالمجموع، في حين تتسم المرحلة التالية من العنونة في هذه التجربة بالرمزية بينما تميزت في شعر لاؤور بالشعور بالاغتراب ثم الميل إلى الأسلوب الخبري والساخر.

وفي سياق علاقة التجربتين بالفن القصصي تبحث في حضور تجربة تيار الوعي في تجربة درويش أولا التي تميزت بالخصوصية والرغبة في استنطاق الماضي واستحضار صوره البعيدة. ويأتي استخدام تيار الوعي في هذا السياق تاليا عبر توظيف التداعي الحر للأفكار والذي يعد أهم تقنيات هذا الوعي، إضافة إلى استخدام المنولوج بهدف التوغل في عالم الشاعر النفسي. وترى أن قصيدة القناع في تجربة الشاعر هي المثال الأبرز لاستخدام المنولوج داخل بنية القناع أو بين صوتي الشاعر والرمز. كذلك تتناول موضوع الحلم بغية الكشف عن المستويات النفسية الغائرة في أعماق الذات الشعرية، إضافة



إلى الاسترجاع بالاعتماد على الذاكرة وهو ما يظهر أيضا في تجربة الشاعر العبري لاؤور الذي يستدعي شخصيات من التراث اليهودي. وعلى الرغم من أهمية الكشف عن دلالات هذا التوظيف في التجربتين إلا أن الناقدة لم تتناول المجال الواسع الذي يتيحه هذا التوظيف للذات الشعرية في لحركة والانتقال بين أزمنة وأمكنة وحالات مختلفة أكسبت قصيدة درويش هذا العمق والغنى من خلال حفرها في الذاكرة الجمعية للتاريخ والأرض ماضيا وحاضرا

وفي الانتقال من حالة إلى أخرى خاصة مع استخدامه تقنية القطع أو الكتابة السينمائية التي ستتحدث عنها لاحقا.

وتتابع الناقدة استكمالا لدراستها الهامة دراسة أشكال توظيف الشخصية في تجربتي الشاعرين حيث تجد أن الشخصية الفلسطينية في تجربة لاؤور تظهر باعتبارها ضحية الضحية بينما يفرض الراوي بضمير الغائب سطوته على الأحداث التي لا تتطوّر إلا بالسرد وعلى الشخصيات التي لا تظهر إلا من خلالها.

وتنتقل الدراسة إلى البحث في علاقة التجربتين بالفن المسرحي الذي يعد أوثق الفنون صلة بالشعر كما ظهر في الملحمة عند اليونان. أما في الشعر المعاصر فهي ترى أن استخدام تقنيات المسرح كان بسبب ملاءمتها للتجربة الشعرية ولقدرتها على التصوير حيث ارتبط البناء الدرامي في القصيدة بالحاجة للتعبير عن علاقة الشاعر بالواقع المتردي ورفضه له. لذلك تبدأ الدراسة بتناول موضوع الصراع الذي يعتبر أهم تقنيات المسرح وأكثرها تعبيرا

عن تناقض الذات الشعرية مع الواقع وعن الحاجة لبث الحيوية في القصيدة. كذلك تتناول تقنية تعدد الأصوات مع استجلاء أشكال تمثلها واستخدامها في تجربة الشاعرين. وإذا كان الشاعر العبري لاؤور قد تأثر في هذا السياق بتجربة بريخت فإن درويش استخدمها في أعماله الأخيرة التي تحاول أن تستجلي خصائصها الفنية في شعره.

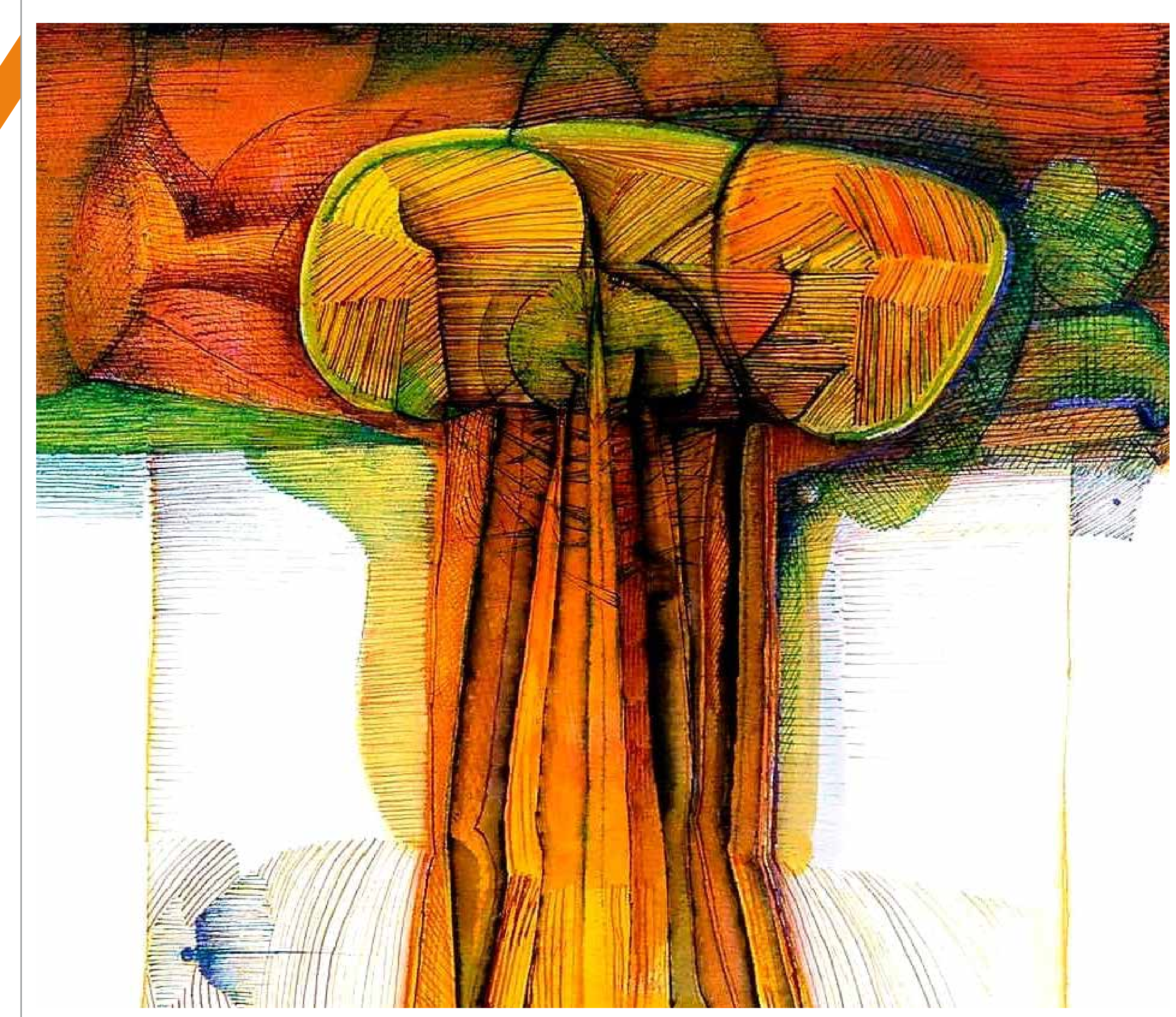
وتنتقل الدراسة للبحث في تداخل الفنون غير الأدبية كالسينما والفن التشكيلي في تجربة الشاعرين بدءا من استخدام تقنية السيناريو لاسيما في قصيدة مديح الظل العالي لدرويش. كما تبحث في استخدام تقنية المونتاج التي تكتسب اللقطات فيها معنى ومغزى عميقا ومؤثرا ولذلك تركز على تنوع أشكال المونتاج لاسيما في شعر لاؤور في حين كان يمكن الحديث عن ما يتيحه هذا الاستخدام من حرية الحركة والانتقال من فكرة إلى أخرى في بنية القصيدة ما أسهم في غناها وتطور بنيتها الدرامية.

وفي موضوع السينما تتناول موضوع التصوير السينمائي الذي استفاد منه الشاعران في بناء مشاهد متعددة وفي زوايا التصوير وقياس المسافات وتحركات الكاميرا لخلق بنية بصرية ثم تعود إلى استخدام تقنية التقطيع التي كان يجب الإشارة إلى أن استخدامها ارتبط بظهور القصيدة الطويلة ذات الروح الملحمية عند الشاعر درويش. وكما عرضت لاستخدام تقنيات السينما في تجربة الشاعرين تتناول كيفية توظيف واستخدام تقنيات الفن التشكيلي عند الشاعرين مستعينة بالكثير من الشواهد كما فعلت في أجزاء الدراسة الأخرى. وتلخص الناقدة هذا الاستخدام في توظيف الفراغ/البياض وتشكيل المتن والحاشية والتشكيل الهندسي للقصيدة. كذلك تتحدث عن موضوع تكرار الوحدات في أنساق طباقية إلى جانب استخدام عمليات الترقيم باعتبارها مؤشرات بصرية تلعب دورا هاما في ضبط وظائف نبرة الصوت في الكتابة الشعرية. كما تتحدث عن وظائف علامات الوقف التي تعمل على ضبط المعاني وتسهم في توقف القارئ عند بعض المحطات الدلالية الهامة.

وتعمد الناقدة في خاتمة الكتاب إلى تلخيص وتكثيف محاور الدراسة وما حاولت أن تكتشف على صعيد العلاقة بين الشعر والفنون الأدبية وغير الأدبية وأثر ذلك على بنية القصيدة وأشكال مطارحاتها في تجربتي الشاعرين وما ظهر من تلاق واختلاف في توظيف ذلك عند الشاعرين إضافة إلى ما حققه من غنى وثراء وتنوع في أشكال التعبير وفي بنية القصيدة وجمالياتها الفنية والتعبيرية.

إن هذه الدراسة المقارنة التي تنطوي على مغامرة نقدية مركبة سواء على مستوى تجربتي الشاعرين أو على مستوى كيفية توظيف واستخدام تقنيات الفنون والأدب في شعرهما قد أسهمت في التعريف بتجربة شعرية عبرية هامة ظلت تغرد خارج سرب الفكر الصهيوني وتسخر من مقولاته العنصرية ما شكل إضافة مهمة منحت الدراسة قيمة مضافة إلى ما حاولته من ضبط منهجي وقراءة في تطور بنية القصيدة الشعرية المعاصرة وانفتاحها على الفنون الأخرى بغية تجديد وسائل التعبير فيها وإغنائها.

كاتب من سوريا مقيم في برلين

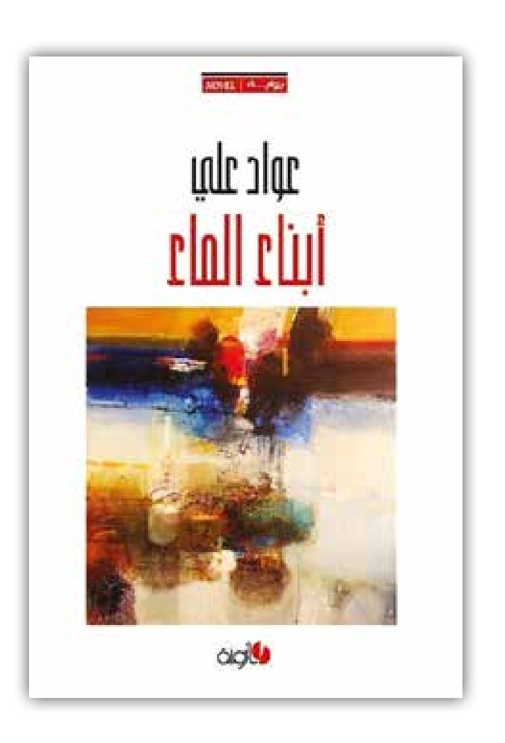


ابراهيم الصلحي

بناء الشخصية

في رواية "أبناء الماء" لعواد علي

ندى اللهيبي



بدأ إهمال شخصية "البطل" عند الروائيين الأوروبيين، منذ الطبيعيين والواقعيين، بعد أن أصبح الروائي يصور أشخاصاً عديدين، لا يخص بعنايته واحداً منهم بوصفه "البطل"، وإنما يعنيهم جميعاً باهتمامه، فيكون بينهم شخصية رئيسة.

إن تهميش فكرة "البطل" انطلق من الرواية الحديثة، حيث بدأت تهتم بتصوير الوعي الاجتماعي لمجموعة من الأفراد، على اعتبار أن "البطل" كائن حركي ينهض في العمل الملحمي بوظيفة الشخص الخارق، فهو بهذا غالباً ما يكون في الملاحم البطولية، كما يقول عبدالملك مرتاض (سيميائية الشخصيات في زقاق المدق.. مجلة كتابات معاصرة، ع 7، 2016, ص 37)، وعلى هذا الأساس أضمرت الصورة التقليدية للبطل بعد التطور الذي طرأ على نظرة الروائيين إلى شخصياتهم.

بناءً على ما تقدم حلَّ مفهوم الشخصية الرئيسة محل مفهوم "البطل" في العقود الأخيرة، بعد التغيير الذي طرأ على مفهوم البطولة. لذا آثرنا هنا استعمال مصطلح "الشخصية الرئيسة" بدلاً من مصطلح "البطل"، فالأول يغطي تحت مظلته مجموعة أفراد، في حين أن الثاني يتحدد بشخصية واحدة فقط. ومن هنا يمكن القول إن كل رواية فيها شخص أو أشخاص يقومون بدور رئيس فيها إلى جانب شخصيات أخرى ذات أدوار ثانوية. وكان من المألوف في القصة أو في الرواية أن يقوم شخص أو مجموعة أشخاص بدور البطولة في سير الأحداث، وينال من الكاتب العناية الكبرى، فيسلط الضوء على جميع جوانبها النفسية والسلوكية، والاجتماعية. وفي هذا الصدد يقول الدكتور محسن جاسم الموسوي "إن الشخصية الرئيسة مرتبطة بالرواية الحديثة والمعاصرة" (الرواية العربية، النشأة والتحول, ص 117).

لم يتفق النقاد الغربيون حتى الآن على تسميات الشخصية الرئيسة وتصانيفها داخل العمل الروائي، فمن النقاد من يراها رئيسة، في حين يراها الآخر أساسية، ومنهم من يسميها محورية، ومنهم من يراها مركزية. وأياً كانت التسمية، فالشخصية الرئيسة هي التي تستأثر بالحيز الأكبر من الرواية، وترتبط بها معظم الشخصيات الأخرى، وتجسد رؤية الروائي والأفكار التي يتغيّاها


أنس البريحي

من الرواية، يخصها السارد من دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز، حيث يمنحها حضوراً طاغياً، وتحظى بمكانة متفوقة. وهذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط، حسبما يذهب محمد بوعزّة، إذ تساعد القارئ على فهم طبيعة النسيج السردي، وهذا بدوره يتحقق لكونها تقودنا إلى طبيعة البناء الدرامي، فعليها نعتمد حين نبني توقعاتنا ورغباتنا التي من شأنها أن تحول، وتدعم تقديراتنا وتقييمنا "ومن ثم تنهض قيمة معظم الروايات، وما تحدثه من التأثير الفعّال على مدى مقدرة الشخصيات الرئيسة في تقديم المواقف والقضايا الإنسانية التي يطرحها العمل تقديماً حيوياً (روجر . ب. هينكل. قراءة الرواية، ص 67).

إننا نميل إلى تقييم العمل في ضوء مقدرة الشخصيات على تجسيد تلك المواقف بصورة مقنعة لفهم جوهر الفكرة المطروحة في المتن السردي للرواية، بعد أن يكون الكاتب قد دفع شخصياته صوب حدودها المرسومة لها، وذلك من خلال الدور السردي الطويل الذي تجسده المسافة السردية التي تسيرها الشخصية الرئيسة "التي تقوم بدور البطولة وهي شخصية كاملة ومتطورة لا تلتزم الثبات ويقدمها النص بتفصيلات دقيقة تمكن المتلقي من رسم صورة واضحة" (عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 101).

وهي شخصية يضعها السارد تحت المجهر بحسب مفهوم جيرار جينت، ولكي تظهر بوضوح فإنها "تمثل نقطة ارتكاز الشخص كونه العنصر الجوهري الذي تتمحور عليه الأحداث ويتصل به السرد والفكرة الرئيسة التي تنسج حولها الوقائع" (سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 126).

وبناءً على ما تقدم، يرى فيليب هامون أن مصطلح "البطل" يثير مشكلةً كبيرةً وعويصةً في مجال الأدب والنقد واللسانيات والسيميائيات، نظراً لتدخّل مجموعة من المفاهيم مع "البطل" كالشخصية المحورية، والبطل الزائف.

ما الشخصية إلا تحديد للأحداث، فالشخصية الرئيسة تستحوذ على الجزء الأكبر من هذا التحديد، وهذا كلّه يغدو جزءاً من إمكانات الروائي الذي سيستثمر شخصياته على ضوء إمكانية العمل السردي في الرواية، بعد أن يملي علينا الكاتب معلومات عن شخصياته الرئيسة والشخصيات الأخرى.

أبناء الماء

في هذه الدراسة سنركّز على بعض الشخصيات الرئيسة التي قامت عليها رواية عواد علي "أبناء الماء"، في محاولة

لفهم ميزات دور كل شخصية وأهميته، فالمعنى الكلي للنص ينشأ من خلال هذه الأدوار في ضوء رصد الشخصية ومتابعتها، والوقوف على مدى حضورها في حبكة الأحداث، فالشخصيات الرئيسة تتخذ دوراً رئيسياً في العملية السردية, كونها هي التي تحرك مجرى الأحداث وتتشكّل من خلالها الحبكة، أما الشخصيات الثانوية فتكون ثابتة التصرف والسلوك والفكر، لذا فهي تتخذ دوراً ثانوياً في سير الأحداث، لكنها تساعد القارئ على فهم الشخصيات الرئيسة.

لقد برزت الشخصيات الرئيسة في رواية "أبناء الماء" بروزاً ذا طابع منفرد، وسلوك خاص، ودلالات فنية نحاول في ما يأتي الوقوف على أبرزها.

* ميران السبتي: شاعر ينزع نزعةً سوريالية، وهو من طائفة الصابئة المندائيين، إحدى المكونات الدينية الموجودة في العراق، والتي تعرضت عوائلها إلى تصفية جسدية أو تهديد أو ملاحقة أو اغتصاب بعد الاحتلال الأميركي، وانتشار الفوضى، ما أدى إلى امتداد نزعات متطرفة تكفيرية انتشرت في عموم البلاد.

وضع الكاتب شخصية ميران في مواقف مأساوية صعبة جداً ليستنتج من ردة فعلها ومشاعرها إجابةً عن سؤال طالما كان محط استفزاز جميع العراقيين، وهو سؤال المواطنة والهوية. إنها من بين أبرز الشخصيات التي تعالت منذ بدء العملية السردية للرواية، وذلك من خلال الأسلوب الرشيق والشيّق الذي تشدّنا إليه الرواية منذ السطر الأول الذي يبدأ بجملة "لا يوجد بداخلي سوى الصقيع" (الرواية، ص 7)، ومن هنا تبدأ خيوط الحبكة بالنسج لتصل إلى أشد تأزمها على هذه الشخصية عندما يُقتل أبوه وشقيقه بعد يومين من اختطافهما على يد جماعة تكفيرية متطرفة في بغداد، ويُعثر على جثتيهما مرميتين قرب "المندي" (معبد المندائيين)، وقد ألصقت على ظهر كل منهما كارتونة مكتوب على إحداها "ومن يبتغِ غير الإسلام ديناً فلن يُقبل منه"، وعلى الثانية "لا مكان لعبدة الكواكب بين المسلمين" (الرواية، ص 60).

بعد ذلك يتحدث ميران عن طقوسهم وطرائقهم في تهيئة مراسيم الدفن، خلال دفن أبيه وأخيه، "أجرينا لهما مراسيم المسختة (تطهير الروح)، وهي طقوس تقام على روح الميت الذي يموت غيلةً، وجهّزنا لهما ملابس بيضاء (رستة) لبسهما شخصان يحملان نفس الاسم الديني، ثم ثبّتنا إكليلين من الآس على رأسيهما ووضعناهما في نعشيهما، وقرأنا الفاتحة على روحيهما "نطق الحي العظيم، وألقى بأفواهكم النور والضياء، الوقار لأنفسكم، وسبحان الحي" (الرواية، ص 61).

يطيل ميران في سرد طقوس دفن القتيلين، وكأنه يعيد لهما اعتبارهما بشرين لم يحظيا بنصيبهما الذي يستحقانه في حياتهما، متأملاً أن يعيد الموت ذلك الاعتبار المفقود في الحياة الأخرى، خاتماً سرد المراسيم بقوله "ولما انتهى الترميذا من صلاته ألقى عليهما بعض التراب وعاد إلى القراءة، عندئذٍ أكمل الحاضرون دفنه، ودنا صاحب الختم وختم على تراب القبر من جهة الرأس، وتكرر طقس الدفن نفسه لأخي سبهان" (الرواية، ص 64).

كان والد ميران صائغاً للذهب، شيوعيّاً، أمرت السلطات باعتقاله بسبب هروبه من المعارك خلال الحرب العراقية الإيرانية، ورفض تسليم نفسه، فقاموا باعتقال زوجته في الوقت الذي كانت فيه حاملاً بميران، فولدته في المعتقل، ولازمته ولادته هناك حزناً عميقاً دائماً، بعد أن خرجت الأم به من المعتقل وعمره أربع سنوات.

يتزوج ميران من فتاة آذارية الأصل اسمها "آيجون" ذات ديانة زرادشتية، وبسبب رفض أمه القاطع أن يقترن بغير مندائية أخفى عنها وعن أخته زواجه من هذه الفتاة.

* يوسف البكري: تشغل هذه الشخصية الرئيسة حيزاً كبيراً من المتن السردي إلى جانب شخصية ميران، وتبرز فاعليتها في مجريات الأحداث من خلال طبيعة الدور الذي تؤديه للكشف عن بعض جوانب الرواية، ومن ذلك جانب التأثر والتأثير الإيجابي على "ميران" أو بعض الشخصيات الأخرى.

أول ما يلاحظ عند دراسة هذه الشخصية مشاركتها شخصية ميران في تغيير بعض المواقف الصعبة، لذلك نلاحظ تأثرها بالأحداث التي مرت على ميران، فيوسف البكري المسلم لا يختلف عن غيره من الشخصيات في الرواية التي تعرضت للتصفية والتهديد من قبل جماعات ولّدها الخراب والفوضى في البلد.

فها هو يوسف البكري يتلقى تهديداً من شخص ينتمي إلى أحد الأحزاب الدينية، وذلك بسبب كتابته مقالاً حول استيلاء ذلك الحزب على أملاك عامة في بغداد بعد الاحتلال، في الوقت الذي فوجئ فيه بوصول رسالة إلى مقر عمله من صديقه "ميران" يقول فيها "عزيزي يوسف أتمنى أن تحذو حذوي في مغادرة البلد، أنتظرك في عمّان وأنصحك بأن تجلب معك أي دليل يثبت أنك مهدد لأن ذلك يساعد كثيراً في قبولك لاجئاً" (الرواية، ص 79).

يتدفق من النص السردي سيل من المعلومات عن هذه الشخصية يوضح جانباً من محاولاتها تحقيق أهدافها. فبعد أن عاد يوسف مع أسرته من الشام، عقب سقوط النظام، ظناً منه أن الحياة يمكن أن تكون قد تغيرت نحو الأفضل، وأصبح البلد مكاناً صالحاً للعيش، يخيب ظنه، حيث يتعرض إلى التهديد، بينما كان يطمح إلى الحصول على وظيفة مدرس في بغداد. في مواقف صعبة يشير إليها النص يحصل يوسف على اللجوء إلى كندا، معتمداً على تأييد مختوم من رئيس تحرير الجريدة، يؤكد صحة ذلك التهديد. بعد ذلك تبدأ خيوط الحبكة بتجاوز التأزم والسير بإيجابية، وذلك بعد حصوله على عمل كمراسل صحفي في جريدة بيروتية يكتب فيها عن قضايا الجالية اللبنانية ونشاطاتها، على الصعيد الاجتماعي والثقافي والحضور السياسي والاقتصادي لكندا في العالم العربي، مقابل مرتب شهري يفوق ما يتقاضاه من الحكومة.

يشكل اللجوء منعطفاً جديداً لشخصية يوسف أسهم في تلاشي الصعوبات منذ بدايته، وساعد على تطور الجوانب النفسية لها نحو مسارٍ أفضل، وعندما تجمعه الصدفة بفتاة اسمها "أيهان"، ذات قوام ممشوق، تجذب انتباهه عند مدخل كلية الإعلام حين كان ذاهباً إلى جامعة "كارتلون" للاطلاع على برامج الدراسات العليا، فيتعرف عليها شيئاً فشيئاً، بعد أن يسألها عن أصلها عبر حوار محكي جرى بينهما.

وبعد ذلك يستمر محكي الحوار ليُفصح يوسف عن نفسه بأنه لاجئ عراقي من بغداد، وما إن تُفصح له عن اسمها الكامل قائلةً "اسمي أيهان ساسون"، حتى يخيم على وجهه هاجس غريب، فتخبره بأن والدها ينحدر من أسرة ساسون اليهودية الدمشقية، وأسلم بعد أن تزوج من أمها. يشعر يوسف بالانجذاب نحو أيهان، بعد أن تعرف عليها، وتمكن من كشف جميع خيوط الغموض التي تلفها، ثم يقرر الارتباط بها رسمياً على الرغم من اعتراض والدتها من ارتباط ابنتها من شخص عربي.

* آيجون: إنها شخصية مكملة لدور ميران، ساعدت على تطوير الأحداث في حياته على نحو خاص، وفي تحريك الأحداث على نحو عام. "آيجون" فتاة تنحدر من أسرة زرادشتية عريقة ذات أصول آذارية.

يبدأ المشهد السردي بعرض تفاصيل عن هذه الشخصية، وذلك من خلال الصدفة التي تجمعها بميران عندما كانت تمارس رياضاتها على الشاطئ بالقرب من النهر الذي يمارس فيه ميران وأهله طقوسهم في الذكرى الثانية لاغتيال والده وأخيه. تتمعن آيجون فيه بدهشة وهو يؤدي الطقس، وتخطو إليه بضع خطوات لتسأله عما يعنيه ذلك الطقس، فيجيبها بأنه طقس ديني. يريد الكاتب في هذا اللقاء الذي يجمع بين آيجون وميران أن يوصل لنا فكرة من خلال تقانة البوليفونية (التعدد الصوتي) في الرواية، على ضوء التوظيف المعرفي الذي يكمن في معرفة العلاقة بين العقائد والأديان، فمن العراق ميران المندائي، ومن خارج العراق آيجون الزرادشتية، وبذا يحوّل تلك المعرفة إلى معرفة جمالية تقودنا إلى التشويق عبر حوار بينهما حول تفاصيل ديانة كلٍّ منهما، فهي تؤمن بالتعاليم التي لا تتعارض مع طبيعة حياتها المتحررة، كالدفاع عن الحق مثلاً، والحث على الصدق، وتشجيعها العلم، واستعمال العقل والمنطق، وتفكيرها بالحياة، ومصير الإنسان.

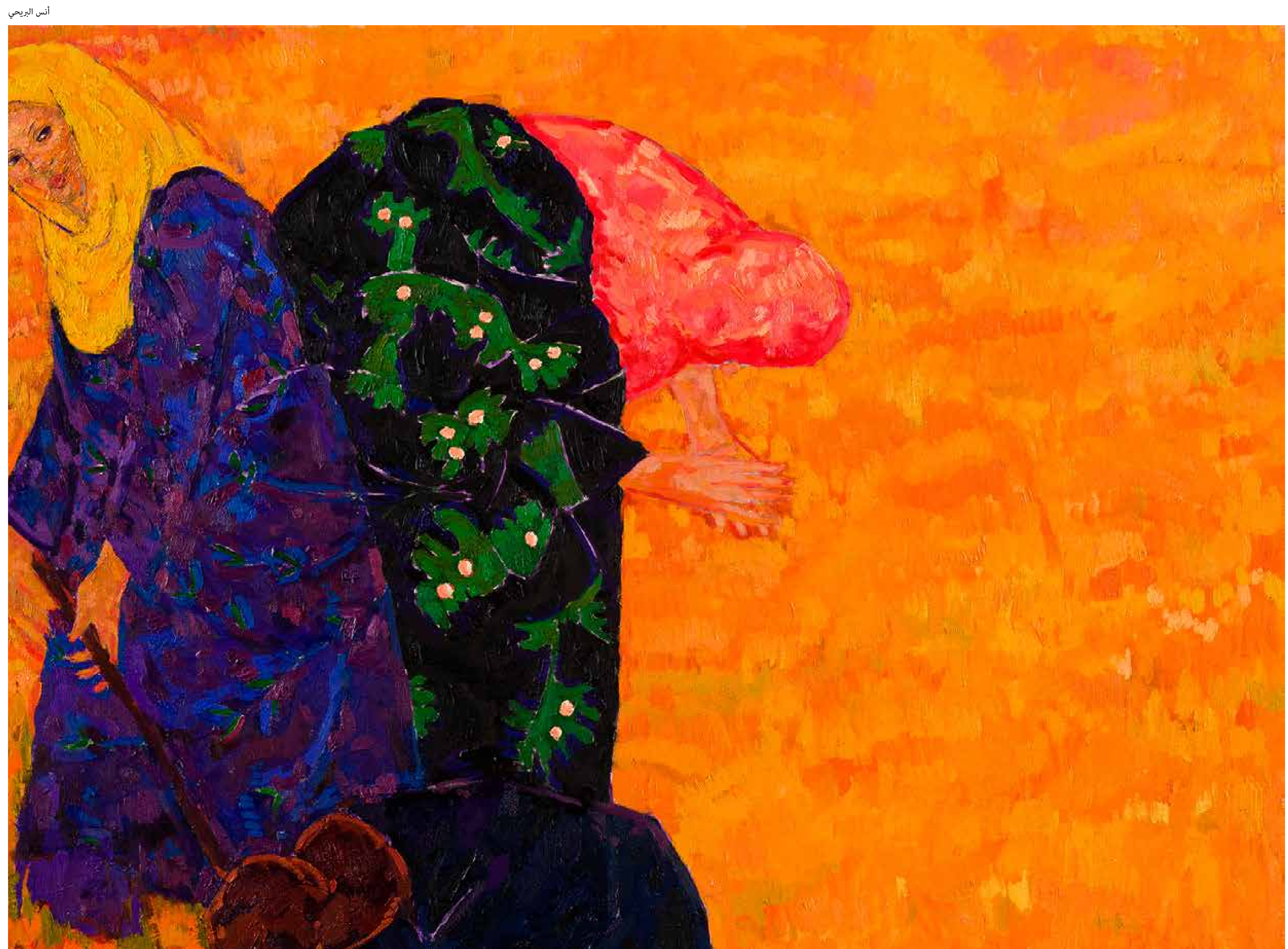
وقد مهدت صراحة آيجون الكثير من الأمور الإيجابية، فإثر ذلك اللقاء العابر، وما تلاه من لقاءات ومواعيد غرامية، وبعد أن شعرت بصدق عواطفه تجاهها، تنتهي إلى الارتباط به والزواج منه، إلا أن تلك العلاقة الزوجية لم تدم طويلاً، فقد كانت تعشق التمثيل، ووقعت ضحية خداع مخرج سينمائي أوهمها بأنها ستكون لها شهرة في التمثيل، وأنه سيتزوجها إن هي انفصلت عن زوجها، وهكذا تنهي علاقتها الشرعية بميران بالطلاق.

لكنها ما إن تكتشف حجم الخسارة التي تعرضت لها، جراء ثقتها بذلك المخرج الذي أدار لها ظهره بعد أن أشبع رغباته منها، حتى تنكفئ نادمةً على خيانتها، والجري وراء إغواء والدتها التي كانت تشجعها على ترك زوجها، من أجل حصولها على وظيفة في القناة التلفزيونية التي يعمل فيها المخرج. وينسدل الستار على آيجون بتلك الخيانة لتعيش بقية عمرها نادمةً وهائمةً.

* سامان الجاف: كردي عراقي لاجئ في كندا، وصديق ميران، يعمل موظفاً في مركز الهجرة الكاثوليكي، ويتقن اللغتين الإنجليزية والفرنسية إلى جانب لغته الكردية. وتصور الرواية المواقف المأساوية التي مرّ بها، فقد جاء لاجئاً من العراق عبر تركيا واستقر في أوتاوا، بعد أن نجا من حملة الأنفال التي شنّها الجيش على بعض مناطق كردستان، بمعونة مجموعة من الأكراد الذين كانت تسميهم الحكومة بـ"الفرسان"، بينما يسميهم أبناء جلدتهم "بـ"الجاش" (الجحوش) من باب الاستهانة بهم.

قُتل في هذه الحملة عدد من أفراد أسرة سامان وأعز أصدقائه الشاعر السريالي

أنس البريحي



"ريبوار"، كما فقد حبيبته "شيلان" ابنة الحادي والعشرين عاماً، التي كانت تربطه بها علاقة قرابة بعيدة عندما كان يدرّسها اللغة الإنجليزية، فانجذب إليها وأحبها وخطبها من أهلها أيام دراستها الجامعية، وخطط للزواج منها بعد أن تتخرج وتحصل على وظيفة ما مستقبلاً. لقد انغمر في حبها، وكان سعيداً بوجودها في حياته، إلا أن تلك العلاقة لم تدم، فتتحول حياته إلى حزن عميق وألم مُمض، إثر موت حبيبته التي فضّلت الموت انتحاراً بعد أن تعرضت للاغتصاب من طرف أحد عناصر "الجاش" اسمه "هوشنك"، انتقاماً منها ومن أهلها بسبب سخريتهم منه عندما طلب الزواج منها في الوقت الذي كانت هي مخطوبة لسامان.

لم ينجُ أحد من تلك الحملة من أفراد عائلتها سوى أخيها "فرهاد"، الذي أصبح فيما بعد صديقاً لسامان، لكنه استقر في هولندا، ويلتقيان هناك في حي يدعى "حي الرسامين" مع أسرة خالة فرهاد. وبمرور السنوات تخف لوعة حزن سامان، نوعاً ما، على فقدان حبيبته شيلان ويرتبط بعلاقات عابرة مع بعض النساء.

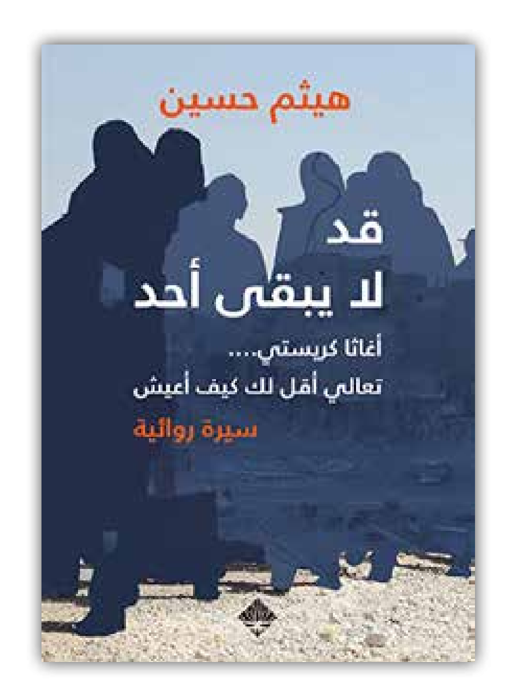
إن الشخصيات التي وقفنا عليها، وغيرها مما لا يسع المجال لتناولها، هي شخصيات رئيسة لأنها قادت الفعل ودفعته إلى الأمام من خلال ما أُسند اليها من وظائف مدّتها بحضورٍ طاغٍ في الرواية، وقد وضعها الكاتب لتشكل ركيزةً أساسيةً للبناء الروائي.

باحثة من العراق

سيرة المنفى روائياً

”قد لا يبقى أحد“ لهيثم حسين

نوال الحلح



إن ”السجن المقلوب“ (وهو تعبير للكاتب السوري ياسين الحاج صالح؛ ويقصد منه القول بأن المنفي هو مُبعد عن بلاده ومسجون خارجها وبالتالي لا يمكنه الدخول إليها مجددا) الذي يعيش فيه الأدباء في المنفى يدفعهم إلى تأثيث المكان الغريب بالسرد كي يمنحه قليلا من الألفة المُفْتَقَدَة. تُسبّب تجربة النفي الاضطراب في علاقة الإنسان بالزمان والمكان والهوية، والسيرة الذاتية هي أحد أشكال السرد التي يختارها أدباء المنافي للكتابة عن حياتهم؛ ربما لأن السيرة الذاتية تتضمن حُكماً محاولةَ استعادة الفردوس المفقود والزمن الضائع. إنّ أدب السيرة الذاتية في المنفى يظهر بوصفه صورة لاغتراب الإنسان المعاصر عن العالم، ووجها من وجوه الاغتراب الوجودي للمنفيين.

كيف يستطيع نص سردي، أن يسرد إحداثيات الارتباك الوجودي للذات في مواجهة حالة النفي؟ من أجل الإجابة عن هذا السؤال سوف نتناول نموذجا من أدب السيرة الذاتية في المنفى هو سيرة روائية بعنوان” قد لا يبقى أحد” للكاتب هيثم حسين، الصادر عن دار ممدوح عدوان للنشر عام 2018. وهو يحمل عنوانا فرعيا هو: ”أغاثا كرستي تعالي أقل لك كيف أعيش“ يخاطب فيه الكاتبة أغاثا كريستي ردا على كتابها المعنون بـ“تعال قل لي كيف تعيش“. المنشور عام 1946، الذي كتبته عندما عاشت مع زوجها الأركيولوجي ماكس مالاوان في مدينة عاموداً السورية وهي مدينة الكاتب هيثم حسين. ولذلك هو يعلن منذ البداية رغبتَه بوصف انطباعاته عن بلدها. في كتابه هذا يقوم الكاتب بوصف رحلته بعد خروجه من سوريا بسبب الحرب فيصف تنقلاته بين المدن ثم ينتقل إلى التأمل في ما حدث معه، وفي تأمل تصرفات الأشخاص الذين حوله، وكذلك تأمل الأحداث في البلد الذي اختار الاستقرار فيه وهو بريطانيا.

السيرة الذاتية والمنفى

يعرف فيليب لوجون السيرة الذاتية بأنها ”حكي استعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته“. (فيليب لوجون، كتاب السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1994. تجدر الإشارة إلى أن لوجون نفسه قد نقض هذا التعريف فيما بعد).

ولكي يتحقق ما يسميه لوجون ”ميثاق السيرة الذاتية“ الذي على أساسه نجنِّس السيرة الذاتية يجب أن يصرّح الكاتب بأن هذه الحكاية هي قصة حياته، وهذا ما فعله كاتب النص الذي نتناوله بالتحليل في مقدمته. هذا الميثاق مهم لأنه بمثابة


عدنان معيتيق

النص المصاحب، وهو بالتالي مفتاح تأويل النص.

منذ البداية، يقوم الكاتب بتعريف هذا النص بوصفه سيرة روائية على الغلاف، وبإضافة كلمة روائي إلى كلمة سيرة يكتب ميثاق القراءة (ميثاق القراءة الذي حدده فيليب لوجون بقوله بأنه كي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون التطابق موجودا بين المؤلف والسارد والشخصية) عبر الإشارة إلى أن نصّه يحتوي الواقع والخيال معا.

في حين أن الاختلاف بين السيرة والرواية هو نسبة التخيل في كل منهما، فإنه في مصطلح السيرة الروائية تتداخل الرواية في السيرة الذاتية، لأنهما يتناولان، معاً، الأنا في علاقتها مع الواقع، ويصبح التحدي الأهم هنا هو محاولة صنع توازن بين ثقل الواقع الموضوعي وخفة الخيال الروائي.

العلاقة بين الكتابة والمنفى

إن العلاقة بين المنفى والأدب هي علاقة جدلية، فحالة النفي القسري من البلد الأم هي دافع أساسي للكتابة عند الأديب، كما أن الكتابة هي حالة دفاع عن النفس في مواجهة الاغتراب في المنفى. ومن المسلّم به بأن الحروب والكوارث تشكل تكثيفا للتجربة الإنسانية وتستدعي، بالتالي، الكتابة عنها.

عند الاطلاع على عدة سير ذاتية كتبها المنفيون نجد أنه من المكن الحديث عن خصائص مميزة للسيرة الذاتية التي يكتبها المنفي، فهي ليست اعترافات دينية ولا دنيوية، بل هي سيرة المنفى بحد ذاته، حيث يقوم الكاتب بالحديث عن أثر النزوح والغربة على نفسه أي هو يراقب التغيرات التي يحدثها المكان في روحه. في هذا السياق نستطيع فهم الفرق بين السؤال الوجودي الذي طرحه فرناندو بيسوا في كتابه ”اللاطمأنينة“ وهو: يا إلهي من أنا؟ وبين السؤال الذي طرحه الكاتب المنفي هيثم حسين وهو: هنا، أنا مَن أكون؟

أما فيما يخص أسباب اختيار هذا الجنس السردي، أي السيرة الروائية، فربما يكون أحد دوافع اختيار هذا الجنس ”السيري“ هو شعور المنفيّ بتهديد فقد الذاكرة، وكأنها محاولة لإعادة استحضار البلد الضائع، وإعادة توطين الذات التي توشك على التلاشي في المكان الجديد الغريب. لذلك يحاول الكاتب المنفي أن يحتفظ بالذاكرة التي بدأت تتبخر في إعصار المنفى، وربما يكون الداعي لاستخدام هذا

النوع من الكتابة هو المساحة التي يتيحها للتأمل والتعليق وإعطاء الرأي الشخصي وقول الحقائق دون الاضطرار إلى الاهتمام بالتقنيات السردية أو التشويق أو إثبات المهارات الفنية؛ حيث أن الكاتب هنا يريد قول الحقائق، كما يراها، دون أن تكون توثيقا تاريخيا محضا ودون أن تتناولها الصياغات الفنية بالتهشيم أو بالتحسين. أعتقد أن لسان حال الكاتب الذي يختار هذا النوع من القوالب يقول لماذا لا أكتب الحقيقة كما أراها والواقع كما أشعر به، فإذا كنت قادرا على نقل شعوري به إلى القارئ بحقيقته ودون تصنع أو مواربة سيجد القارئ في هذا النص مرآته، ومشاعره التي لم يستطع صياغتها في كلمات، معروضة أمامه في هذا النص، لأن الحقائق الأصيلة فقط هي التي إذا كُتبت ببراعة يشعر القرّاء جميعا بأنها تخصهم وبأنها تتضمن شظايا من مراياهم الشخصية. وبالإضافة إلى هذا كله ربما يكون هنالك سبب إضافي هو خشية المنفيّ من عدم قدرته على بناء ذاكرة جديدة في المكان الجديد، لأنه لم يشعر بعد بانتمائه إلى هذا المكان، وهذا ما يؤكده حسين بقوله "كلُّ البلاد منافٍ بعد أن تهجر بلدك". (قد لا يبقى أحد – ص20).

هل توجد ثيمات مشتركة بين سير المنفيين؟ إن فن السيرة الذاتية هو أخذ مسافة بعيدا عن الذات من أجل وضعها ضمن مختبر لغوي، إذا جاز التعبير، لأن الذات في هذا النوع من السرد يُعاد اكتشافها من جديد، بإعادة خلقها وتجسيدها عبر الكلمات. لكن في السير الذاتية التي كتبها المنفيون لا يتم التوقف طويلا عند القضايا التي تتعلق بالذات بقدر ما نجد توصيف أثر الأحداث على الأفراد؛ خاصة خلال الأحداث الكبرى مثل الحروب، لذلك نجد التركيز في هذا النوع من السير متركزا على التأملات في الاغتراب وفي ثيمة الزمن. يمكننا القول بأن هذين الموضوعين مشتركان بين سير المنفيين الذاتية؛ حيث يبدو الزمن في هذه السير منطلقا من الحاضر باتجاه الماضي ولكن الكاتب لا يجعل هذا الماضي محورا للسرد، بل يتناول بتركيز أكثر الزمن الحاضر، ممّا يفسر تكرار فكرة الزمن المتوقف الذي لا يتحرك. وربما تكون فكرة الزمن المتمدد الذي يتحرك ببطء مرتبطة بالزمن النفسي الذي يشعر به المنفي. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الكاتب أدرج في الصفحة الأولى من كتابه الاقتباس الذي يمثل وصفا دقيقا للزمن كما يشعر به اللاجئون وهو لزيغمونت باومان من كتاب الأزمنة السائلة حين يقول "اللاجئون في المكان وليسوا منه.. فهم معلقون في فراغ مكاني توقف فيه الزمن" (قد لا يبقى أحد – ص 1).

فيما يتعلق بموضوع الاغتراب، وفيما يتعلق بالبعد الزمني والمكاني للنفي المعاصر، فإن الاغتراب له بعدان: اغتراب مكاني من جهة، و من جهة أخرى اغتراب لغوي. إن قضية الأمان اللغوي هي قضية إشكالية تحرم فاقدها من إمكانية خلق محيط أليف في المكان الغريب. لأن اللغة أهم أسباب العزلة والاضطراب فانعدام وسيلة تواصل يؤدي إلى خلل في الشعور بوجود الفرد ذاته، ومن هنا يشعر المنفي بأنه غير مرئي، وبأن وجوده عديم الوزن. ولهذا تصبح كتابة السيرة الذاتية تكثيف لوجود الكاتب، وإعادة تجذير له في المكان الجديد.

سيرة فردية أم سيرة جماعية

كان فيليب لوجون قد أشار في كتابه "السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي"، (فيليب لوجون، الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع مذكور) بأنه في كتب السيرة الذاتية يوجد ما يسمّى بكبرياء متضخمة، فالتركيز يكون منصبا على الذات ويتم إقصاء الآخرين. ولكننا نجد في السيرة الذاتية للمنفيين نوعا من ضمير الجماعة وهو ضمير الشخص الأول بصيغة الجماعة، بدلا من ضمير المتكلم الأول "أنا"، وهو المستخدم في السيرة لأن السيرة الذاتية عادة تكون تجسيدا للفرد بوصفه نموذجا مصغرا للعالم بحسب تعبير الكاتبة البريطانية دوريس ليسينج في مقدمة كتابها "الدفتر الذهبي".

ضمير الـ"نحن" الذي يجمع الأنا مع الأشخاص المحيطين بها في نوع من التوحد – الذي قد يكون محاولة للدفاع عن الجماعة ضد الظلم الواقع عليها – فمثلا قليلا ما يتحدث السارد عن ذكريات طفولته ولكن عندما يتذكر بعضها نجده يتناول قضية الأكراد، فيذكر القمع الذي تعرضوا له بين دكتاتوريتين الأولى سوريّة والثانية تركيّة، من خلال سرد حادثة قتل أحد الأطفال الرعاة برصاص جندي تركي على الحدود السورية التركية.

إن السيرة المكتوبة بأقلام المنفيين هي سيرة الحرب وسيرة النفي وسيرة الظلم الجماعي في معظم كتب سير المنفيين باختلاف جنسياتهم، فمثلا نجد إيزابيل الليندي في سيرتها الذاتية بعنوان "بلدي المخترع من جديد" تذكر الدافع وراء كتابتها لسيرتها الذاتية فتقول "هي محاولة لاستعادة وطني الضائع، لجمع المشتتين، لبعث الموتى" وكأن محاولة استعادة هؤلاء جميعا هي جزء من استعادة الذات المفقود المرتبطة بالمكان.


عدنان معيتيق

إن السيرة الذاتية الروائية هي حقل تجريب فني، وقد يكون من أكثر الأجناس انفتاحا على التجريب في استخدام تقنيات جديدة، وكل كاتب يستطيع بطريقته قول الحقيقة الأصيلة كما يراها بطريقته الفنية الخاصة التي تختلف عن الطرائق الفنية التي يتبعها الآخرون.

نستعرض بشكل موجز بعض الطرائق الفنية في هذا النص؛ رغم أن السيرة الذاتية تتصف عادة بامتلاكها للتسلسل الزمني الخطي (chronologie linéaire) بحسب فيليب لوجون، فإننا نجد في هذا النص أن التسلسل الزمني الخطي قد تم استبداله بترتيب يعتمد على فصول تتناول موضوعات مختلفة لا تتجه من الماضي إلى الحاضر بل يتناول كل فصل منها موضوعا معينا فنجد مثلا فصولا تتناول محطات الطريق إلى بريطانيا وفصولا عن يوميات المنفى وفصولا تتناول في مجملها مفاهيم مثل الانتماء واللجوء والوطن وخطاب الكراهية في العالم وفي بريطانيا بشكل خاص، بالإضافة إلى توثيق يوميات اللاجئين. وهذا يجعل الإيقاع السردي بطيئا بسبب التحليلات والأسئلة التي تتكرر في مواضع كثيرة من النص يحفل النص بالأسئلة التي تتكرّر في الكثير من صفحات السيرة حتى أن هنالك فصلا كاملا هو بعنوان "هوية عالية"، يتكون في ثلثيه من الأسئلة وكأن حالة الاضطراب واللايقين واللاطمأنينة واللاجدوى لا يمكن التعبير عنها إلا بطرح الأسئلة التي تبقى معلقة دون أجوبة. لغة السرد هي لغة هادئة واضحة مبنية بتروٍّ، ولا يظهر القلق في بنية الجملة ولا الإحباط ولا التشكي. ولكن بعودة سريعة إلى العقد الذي عقده الكاتب مع القارئ حول سيرته الروائية يمكننا التوصل إلى نتيجة مفادها أن هذا النص هو سيرة ذاتية تمّت صياغتها بأسلوب روائي، بالاستفادة من بعض التقنيات الروائية كالانتقالات بين الأزمنة واستخدام اللغة المجازية والتناص مع النصوص الأخرى، ولكن مساحة قليلة هي التي بقيت للتعبير عن الذات كما أنها تختبئ وراء الأسئلة، وكما لو أنها مُقصاة عن الفعل، وبالتالي، عن الوجود.

وفي الختام يمكننا القول بأن حالة النفي والاقتلاع القسري من الجذور من المكان الأليف لا بد أن يؤدي إلى اضطراب العالم من حول الذات، مما يستلزم بالضرورة إعادة التفكير بالذات وبالعالم. ولتحقيق هذا كان لا بد من استكشاف إمكانات هذا الجنس الفني "السيرة الروائية" التي تعطي الكاتب القدرة على التحليق في سماء الخيال، حين يرغب، وعلى المشي في أرض الواقع، إن أراد، مهما كان جناحاه كبيرين.

ناقدة وأكاديمية من سوريا مقيمة في باريس

ما معايير عالمية الرواية؟

يسرى الجنابي



هل ثمة معايير فنية وأسلوبية ودلالية تكتسب الرواية من خلالها صفة العالمية؟ أم أن ترجمتها إلى لغات عديدة، ومن ثم سعة انتشارها هما اللذان يمنحانها هذه الصفة، إذا نحينا جانباً مسألة حصولها على جائزة رفيعة؟ ذلك أن ثمة روايات كثيرة، كُتبت في جغرافيات مختلفة، تُعدّ من أيقونات السرد الروائي رغم أنها لم تنل أيّ جائزة.



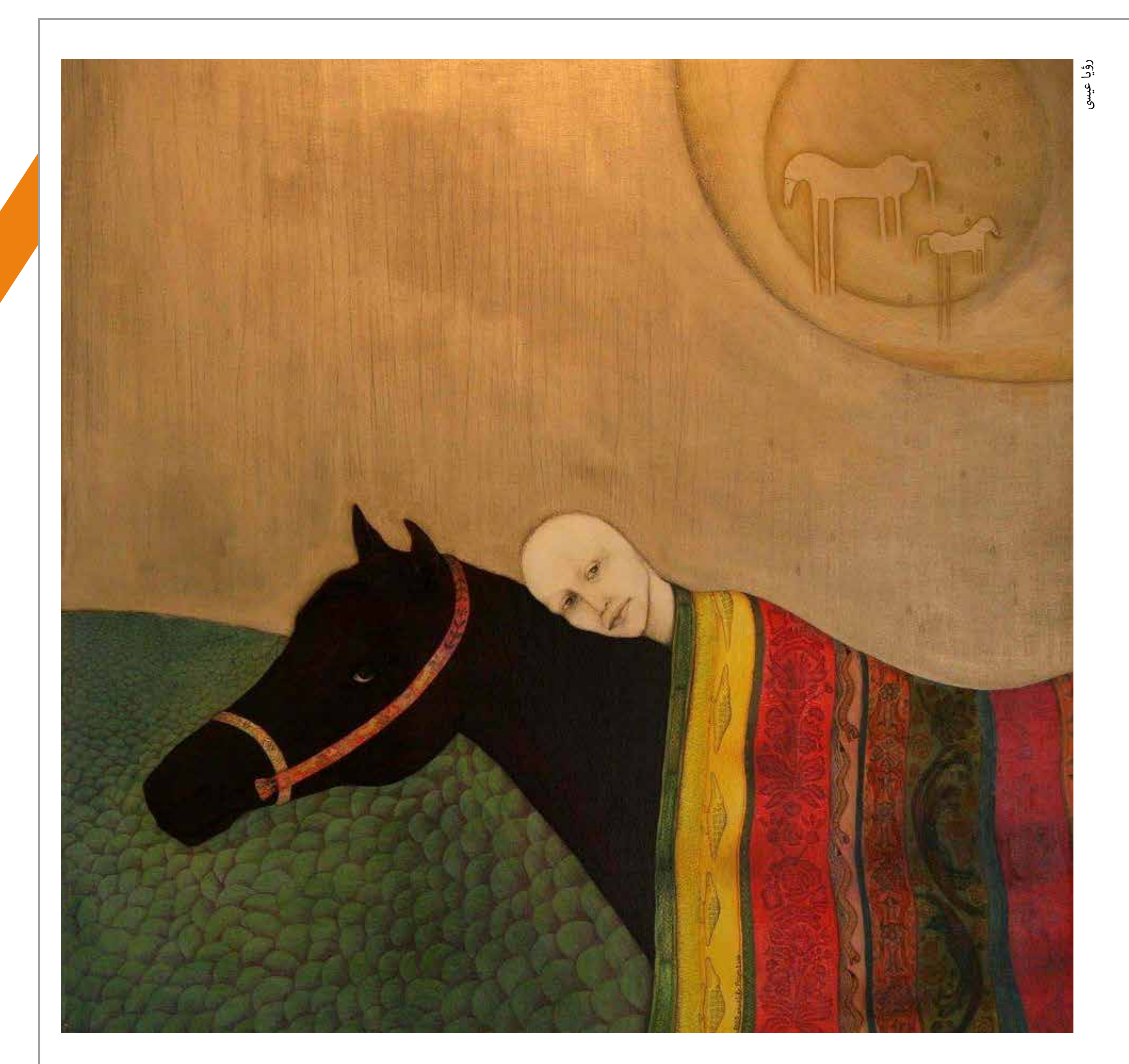
تتفاوت أجوبة الروائيين العرب على هذه التساؤلات، فالروائي اللبناني إلياس خوري يعتقد بأن الكاتب لكي يصير عالميا "لا بد من أن يُترجم إلى الإنجليزية والإسبانية والفرنسية، أما إذا تُرجم إلى الصينية أو التركية أو الفارسية، فهذا لا يساعده كي يحظى بلقب كاتب عالمي".

ويجد الروائي السوداني أمير تاج السر أن "الكاتب العالمي هو الكاتب الذي يحدث هو أو نصه المترجم تأثيرا ما لدى جمهور أعرض من جمهور القراءة الروتيني الذي يلهث وراء الكتب جيدها ورديئها، وأن يكون مدرسة كتابية تؤثر في أجيال كتابية في أيّ لغة يترجم إليها".

ويرى الروائي الأردني الراحل إلياس فركوح أن العالمية لا تقاس بالترجمة، ويشدد على ضرورة اكتناز الروائي قدرا كبيرا من المعارف، والأبعاد الثقافية والفنية، والعيش، والتحلي بالصبر، والتأني، والتأمل قبل مباشرته الكتابة، وأن يلقي خلف ظهره بكل صنوف الشهرة والرواج الشعبي/الشعبوي، وأن يسأل نفسه بصراحة لماذا يكتب، ثم يجيب بصدق.

أما الروائي الجزائري بشير مفتي فيذهب إلى "أن معايير العالمية يحددها الغرب المنتصر اليوم وربما سوق الكتاب الخاضع لمنطق تجاري أكثر منه أدبياً".

في كتابه "المتخيل المشترك: الرواية العالمية الجديدة"، الصادر حديثاً عن دار فضاءات في عمّان، والذي يقارب فيه عدداً من قضايا الإبداع الروائي وأسس التخييل الأدبي بالتطبيق على مفهوم الرواية العالمية الحديثة، يرى الناقد المغربي محمد معتصم أن الرواية لكي تكون عالمية لا بدّ من أن تكون هي وصاحبها قد حققا المقروئية الواسعة، وما يعنيه ذلك من ضرورة ترجمتها إلى عدد من اللغات الحية، وأن يكون كاتبها نفسه قد عُرف بين الناس في عصره كروائي، وأن يشهد له النقاد كذلك بالإبداعية في الموضوعات والأساليب (بحوث ومؤلفات وجوائز)، وأن يرقى بمحليته إلى درجة تصل بها إلى النموذج الأصيل (اللامحدودية).



رؤيا عيسى

ومن ضمن المعايير التي يحددها معتصم أيضاً، لكي يتسم العمل الروائي بالعالمية، أن تكون مؤلفات صاحبها إنسانيةً يجد فيها القارئ، أياً كان، ذاته أو جزءاً منها، أي أن تكون قضاياه نفسية واجتماعية، وأن تتضمّن الرواية موقفاً شخصياً وإنسانياً من الحياة ومن العصر وقضاياه (الانخراط)، وأن تعالج قضية فكرية أو ظاهرة إبداعية وثقافية في طور التشكّل، وأن تقدّم أخيراً اقتراحات خلاقة يكون مؤلفها سبّاقاً إليها (الابتكار والخلق).

ويؤكد معتصم على أن "الرواية العالمية"، قبل هذا كله، ليست مفهوماً إجرائياً، بل توصيف نقدي لظاهرة، وهي مشتقة من لفظة "عالَم"، أي روايات من دول مختلفة ولغات متنوّعة متعدّدة. والغاية من هذا الاختلاف والتنوُّع والتعدُّد الوقوف على التقاطعات المفصلية التي تشترك فيها كل الروايات". ومن جهة أخرى يقف الدارس على التنوع الغنيّ بين الصيغ الخطابية، مما يدل على قدرة الإنسان المبدع الخلاقة. ونتبين، من التحليل الذي يقدّمه الناقد لعدد من الروايات العالمية، أنها تشترك جميعاً في ما أطلق عليه "المتخيّل"، وهو، حسب تعريفه، الخلفية التي ينسج عليها الكاتب، ويروي السارد الأحداث والوقائع وعلاقات الشخصيات الروائية أو الشخوص الواقعية التي تدور حولها الحبكة، ويتحدّد وفقها فضاء العمل، أي زمانه ومكانه. وبواسطة هذا "المتخيل" يمكن تأويل الرواية ككل، وقراءة مكوناتها الداخلية ومقاصد كاتبها.

ويشير الناقد إلى أنه لكي تكتسب الرواية القدرة على الاستمرار، وتخترق حدود



الإطار المحلي الذي أنتجت فيه، وتنتقل إلى رحاب العالمية، فإنها تحتاج إلى "خلق متخيّل مشترك بين مختلف الثقافات والشعوب والأزمنة والحقب التاريخية". وثمة أربعة أنواع من هذا المتخيّل المشترك هي (المتخيل التاريخي، المتخيل الديني والعقدي، المتخيل الأدبي، والمتخيل الذاتي)، بالتطبيق على عدد من الروايات التي ينطبق عليها وصف "العالمية"، كما تم تحديده في الكتاب، مثل رواية "دميان، قصة شباب إيميل سنكلير" لهرمان هيسه، "القلعة البيضاء" لأورهان باموق، "السراب" و"ميرامار" لنجيب محفوظ، "بالزاك والخياطة الصينية الصغيرة" للكاتب الفرنسي، ذي الأصل الصيني داي سيجي، "قايين" لساراماغو، "القديس فرانسيس" لكازانتزاكي، "الخصم" للكاتب الجنوب أفريقي كويتزي، "ذاكرة غانياتي الحزينات" لماركيز، "الوليمة المتنقلة" لهيمنغواي، "أفواه واسعة" لمحمد زفزاف، "فوضى المشاعر" لستيفان زفايغ، "مستوطنة العقاب" لكافكا "فيرونيكا تقرر أن تموت" لباولو كويلو، و"صباح الخير أيها الحزن" لفرنسواز ساغان.

إن ما يجمع بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي هو "القصة"، كأحداث ووقائع متسلسلة مشوقة وحاسمة. ورغم العلاقة الملتبسة بينهما وقف معتصم على أشكال مختلفة لحضور "المتخيّل التاريخي" في كتابة الرواية، منها: التاريخ كفضاء، التاريخ والمعنى، التاريخ والفكرة الشعرية، التاريخ والسرد، والتاريخ وكتابة الذات.

وضمن سرد المتخيل الديني والعقدي حلل روايات تقوم على محكيات متعلقة بالأديان السماوية الثلاثة المعروفة، وتعاليم الأديان الوضعية المنتشرة في عدد من دول آسيا خاصةً، ومن ضمنها العادات والتقاليد التي تحولت بفعل الزمان، وبقوة التحكم في سلوك المجتمع وأفراده إلى معتقد يشكّل جزءاً مهماً من الهوية التاريخية والثقافية والدينية لفرد من الأفراد أو جماعة أو مجتمع. وميز الناقد بين مظهرين من مظاهر الكتابة عن المتخيل الديني والعقدي أدبياً وروائياً، الأول تُعدّ فيه الأديان مجرد محكيات متوارثة لا قيمة لها من حيث القدسية والحصانة والحرمة، والثاني يمثله الموقف الإلزامي الذي يعُدّ الدين ركناً من أركان الهوية الوطنية، كما هي الحال في البلاد الإسلامية التي تنص دساتيرها على أن الإسلام دين الدولة.

وذهب الناقد، في محور "الرواية والوعي بالذات والمتخيّل العقدي"، إلى أن ثمة كتّاباً يمتلكون قوة ملاحظة لحظة التحول الكبرى في مجتمعاتهم، وتأتي أعمالهم كنبوءة غير مؤكدة، لكنها تحمل في طيّاتها حدوساً وهواجس، فرديةً وجماعيةً، ملتقطة من استقراء الحياة الخصبة، ورصد أحوال الحياة العام.

وخصص محور "الرواية وإعادة الكتابة" للكتّاب الذين اختاروا إعادة صياغة الروايات والقصص والخرافات والأساطير انطلاقاً من مبدأ تغيير مصائر بعض الشخصيات، أو تغيير الحلول النهائية، وقد حولت هذه العملية تلك الأعمال من تخييل إلى فضاء للتخييل والإبداع المضاعف، كما في رواية "الخصم" لكويتزي، التي أعاد فيها صياغة كائنات رواية "روبنسون كروزو" لدانيال ديفو.

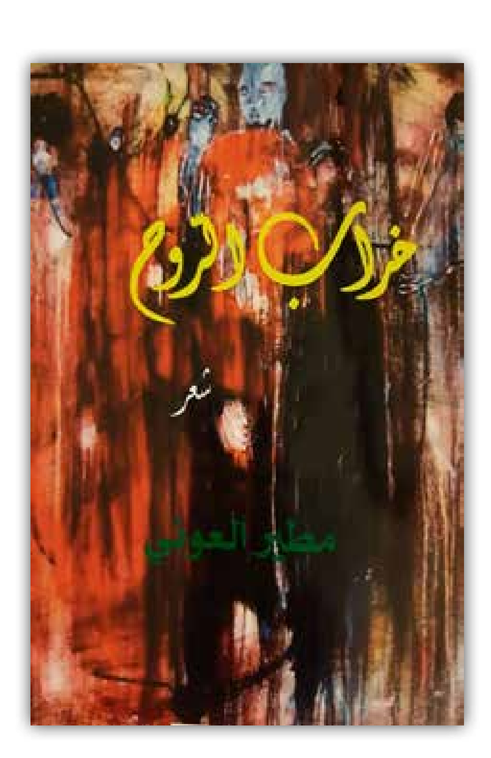
كاتبة من العراق مقيمة في عمان

رؤيا عيسى

أوجاع اليقظة

في ديوان أول لمطير العوني

أيمن حسن



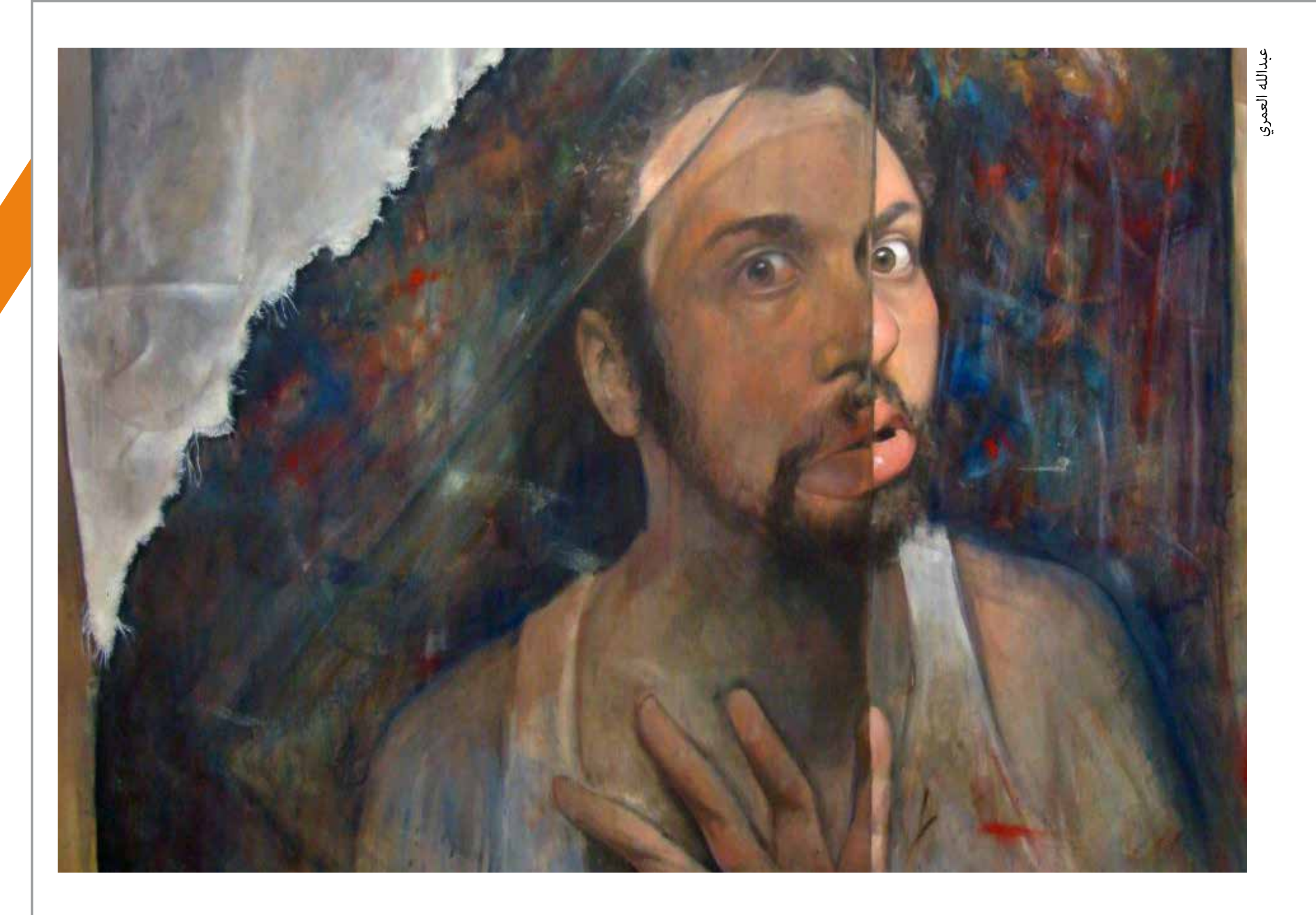
"خراب الروح" ديوان أول للشاعر التونسي مطير العوني. والعوني مطير بالنّسبة إليّ وإلى كثيرين من رفاقه، شاعر، بمعنى أنّنا لا نتعامل معه كبقيّة الأصدقاء أو النّدامى على حسب مستوى المعرفة أو عمق الزّمالة أو حسب أيّ طريقة أو منظومة اجتماعية كانت. نتعامل معه على أساس كونه شاعراً. ولا يعني ذلك أنّه الشّاعر الوحيد في محيطنا، أو أنّه أهمّ الشّعراء طبعا لا، ولكن هذه الصفة غلبت عليه عندي منذ التقينا ذات ربيع، بقطع النّظر عن مهنته كإداري ببلديّة الحمّامات في تونس، مهنة تجعله أصلا وأساسا بعيدا فكريّا وثقافيّا واجتماعيّا عن عوالم الفنّ والأدب. طبعا، أنا لا أتبنّى هذه النّظرة الإقصائيّة التي يتّسم بها الكثيرون من أهل الفنون والجماليّات، وخاصّة من الأكاديميّين الباحثين للأسف عن الخانات وحتّى عن البوتقة، إمّا لتبسيط الأمور لأسباب بيداغوجيّة أو لتعقيدها لأسباب تنظيميّة غايتها المحافظة على الأدب وحمايته المزعومة من المتطفّلين.

مطير ليس من هؤلاء، فهو شاعر حقيقيّ لا محالة حسّه الشعري وعلاقته مع اللغة ومع الكلمات ومع الأسماء ومع الأشياء تنمّ عن وعي عميق بكلّ هذا. نستقرئ ذلك بلغة حارة ومباشرة، عبر هذا القصيد الذي يخاطب فيه الشّهيد شكري بلعيد:

"ها نحن يا شكري
على قيد الموت
منذ كان حزنك العفويّ
ينساب في كلماتك نهر صمود،
منذ كان فرحك المقصود
يشعّ من عينيك، يدلّنا
على مغارات الموت المجانيّ،
موزّع على الحدود
يوم عرّيت إخوة يوسف
وأفشيت السرّ..."

بعيدا عن البكاء وعن شعر الرّثاء، تذكّرني هذه القصيدة ذات العنوان المتفجر "الكلمات كاسحات ألغام" بأختها الكبرى التي تغنّى فيها الأميركي الثّائر والت ويتمان بالزّعيم الوطني المقتول أبراهام لينكولن، إذ يصفه بالقبطان والقائد والأب لا من باب التملّق بل رفضاً للموت والقتل والفاشيّة التي اغتيل بسببها محرّر زنوج أميركا سنة 1865، مثلما اغتيل شكري بلعيد بعد سنتين من ثورة الياسمين والحرّية والكرامة، مع العلم أنّ لينكولن وبلعيد يتقاسمان أشياء كثيرة كامتهانهما المحاماة قبل تضلّعهما في السّياسة، زيادة على تعلّقهما بالفكر التنويري المحارب لجلّ أنواع التعصّب والتطرّف الدّيني والتباين الاجتماعي واحتكار الثّروات من قبل أقلّية دون الجميع.

كما أنّ تصدير قصيدة "الكلمات كاسحات ألغام" بشاهدة لمحمود درويش ذو معان لما يحمله اسم شاعر القضيّة الفلسطينيّة من رموز في المقاومة والشّعر والغنائيّة على حدّ سواء. لا مكان للموت



عبدالله العمري

ولا للإحباط ولا للخمول، فالشّاعر الحقيقيّ لا يرضى بها أبدا، لأنّ اشتغاله على اللّغة أمل في حدّ ذاته. هذا ما يتبيّن لنا منذ الوهلة الأولى، أي منذ الإهداء حيث يكتب الشّاعر مطير العوني "إلى كلّ الذين اتّخذوا من الضفّة الأخرى مستقرّا لهم، تاركين لنا جسورا من الأمل والحكمة". لكن من هم هؤلاء؟ وهم في النص أحياء يرزقون: محمود درويش، شكري بلعيد، محمّد الصغيّر أولاد أحمد، أحمد إبراهيم، ناجي العلي والإنجليزي ت.س. إليوت. نعم، يرفض الشّاعر حتميّة الموت ويكاد يثور عليه. كتب منذ عشرين سنة في قصيدة ذات عنوان مريب "انعتاق":

"ابتعدي، مخاتلتي
قلت
ودعي جسدي متوهّجا
على الدوام،
متعطّشا للانعتاق
ألاّ أخضر كعود توت
في لحظة التحام
وأنساق إلى الموت
دون أن أموت."

حضور المرأة، الحوار معها، عشقها، التودّد إليها، طردها، كلّ ذلك يخلق جدليّة وحراكا شعريّا يؤسّس لعالم جديد يتراءى لشاعره، عالم وحده الشاعر يملك مفاتيح الدّخول إليه. تحمل إحدى قصائده عنوان "القصيدة أنثى"؟ وهي ليست قصيدة حبّ ولا غزل ولا شيء من هذا القبيل. هو الكلام عن الكلام، هو الشّعر عن الشّعر، هو في نهاية الأمر حبّ الحبّ كما نقول صوفيّا "نور على نور"، لا للمبالغة بل للولوج في صلب الأمور، لتقييم معدنها، لاستكشاف فحواها. فالشّاعر يذكر الله، يخاطبه، يسائله، لكن لا يناجيه ولا يعبده، كما لا يثور عليه. نقرأ ذلك في قصيدة "في دائرة الحلم أو النائب اللصّ":

"سأحلم أنّي تجاوزت القضاء
ورفعت لله أمر الأولياء
يا ربّ
هم الآن في ذمتك
أولياء الله الصّالحين
إذن لماذا تركت الضريح وحيدا؟
لقد دمّرته بأيدي الجاهلين
نوايا الحاقدين.
يا رب
إنّي سمعت النّائب اللصّ
يحثّ النّاس على التقاتل حبّا
يا ربّ شكوتك نائبا لصّا
لسانه قدّ من طين...
أنيابه قدّت من حديد
رأيته يمتصّ دم الجريح مصّا..."

بلغة مباشرة، ولكن جارحة، يحاول الشّاعر تخليص الله من التديّن الأعمى. يخلّصه؟ لا، قطعا لا، يحاول وحسب، لأنّ المسألة صعبة، ربّما مستحيلة. التألّه تغلّب على الله والتديّن على الدّين. إنّه زمن "عودة الحشّاشين" وليس هؤلاء بالثوّار ولا بالأبرار، هم قتلة ومرتزقة وشرذمة في خدمة رأس المال الفاحش والجائر. انتبه مطير إلى ذلك منذ الأيّام الأولى للثّورة التّونسيّة، شأنه شأن الثوار الحقيقيّين، أولئك الذين لم يثملوا برائحة الثّورة دون التمتّع بملذّاتها، دون شرب رحيق حرّيتها الّتي أجهضت تحديدا يوم "طلع البدر علينا من مطار قرطاج الدولي"، على حدّ قول صديقنا الأديب حسن بن عثمان. لكن، مرّة أخرى، رغم "خراب الرّوح" هذا، رغم ما يسمّيه الشاعر، في قصيد مهدى إلى روح سيد أحمد إبراهيم، "أوجاع اليقظة"، فتلك الأوجاع ليست حتميّة ولا غير مرئيّة ولا حتّى ميتافيزيقيّة، هي حقيقيّة، نعم حقيقيّة: العدوّ أمامنا بزاده وزوّاده وعتاده، بدينه وبتديّنه ومتديّنيه الذين قتلوا أمّ الشّاعر، نعم قتلوها وليس هذا مجازا ولا مبالغة ولا أيّ شيء من هذا القبيل. لن أطيل هنا، لأنّ الأمر مزعج ومحزن على حدّ سواء. وسأترك للشّاعر الفضاء للحديث عمّا أخبرني به... لكن، فلنعد للشّعر ولما يهبنا من مقدرة على التّجاوز.

يكتب الشاعر تحت عنوان "زفاف":

"قضت العمر تبيع
فساتين العرائس.......
لم تجد وقتا لشراء عريس
فماتت وهي عانس".

هذا، ولا شكّ في ذلك، قريب جدّا من برقية شعر المنصف المزغنّي. هو من وحي التناصّ أي من وحي التفاعل والتحاور النصّي. من الجدير القول إنّ هذا الأسلوب الخاطف المستوحى من فنّ الهايكو الياباني يتماشى مع فكر هذا الكتاب الأوّل لصاحبه لأنّه مجموعة من التّشكيلات والتفاعلات وربّما التّخريجات التي تمتدّ على أكثر من عقدين من الكتابة. لا نقول ذلك للتلميح بأنّ في هذه الكتاب الشّعري شيء من الغثّ والسّمين، بل لدعوة الشاعر إلى التحرّر من هذه التّجارب المتعدّدة بغية الذّهاب قدما في صياغة تجربة أخرى، تجربة جديدة، تكون تأصيلا لكيانه الشّعري، لأنّ الكتاب الثّاني، شأنه شأن الوليد الثّاني، تكريس لقصّة حبّ.

هذا الحبّ للشّعر وفي الشّعر وبصحبة الشّعر، يجعلنا على ثقة من مصداقيّته وأصالته وتجذّره، ومن رغبته في التجدّد، ومن جعل الكلمة والصورة والقصيدة والكتاب القادم قابلة كلها لأن تتعتّق كالخمرة التي يصفها الشاعر بأنها "خمرة الدّم المراق". كيف لا أتذكّر هنا دم الرّفيق بازوليني المراق على شاطئ أوستيا ليلة الثاني من نوفمبر 1975؟ دمه سال وجسده خُرّب، لكن لا تزال أشعاره وإبداعاته بيننا، هو الّذي كتب "رماد غرامشي"، ذلك الشّهيد الآخر. لكن، ألم يقل درويش في إحدى قصائده الأولى، تحت عنوان "عن إنسان"، "نيرون مات ولم تمت روما؟". مات موسوليني وبقي غرامشي وفكره العضوي الذي نعيش به حتّى اليوم. رحل بعض الطّغاة خلال ربيعنا العربي وسيرحل الباقون بعد شتاء ونيف لكي ننشد من جديد برفقة سيد أحمد الخالد "خضر مرابعنا زرق سناجقنا بيض أيادينا"، كي يولد بعد أحمد ألف أحمد وبعد ليليا ومايا ألف فاطمة وألمى من شأنهم جميعا الخروج بتونس إلى برّ الأمان والوصول بها إلى "التّونسة" وهي، حسب رأيي، المرحلة الضروريّة لتكريس الحرّية والإنسانيّة والكونيّة في بلادنا البهيّة.

شعر مطير العوني بصراحته ومباشرته وعفويته الطليقة والجريئة هو الجواب بالشّعر، كما تذكرني نبرته بقصيدة لبيار باولو بازوليني، الشاعر والسينمائي، المناضل المقتول غدراً:

"كهلا؟ أبدا. أبدا: كالحياة
التي لا تنضج أبدا، تبقى خضراء،
من يوم رائع إلى يوم أروع.
أنا يمكنني أن أبقى فقط وفيّا
لسرّ الرتابة الرائعة.
لهذا السّبب، في السّعادة،
أنا لم أضيّع نفسي أبدا. لهذا
السّبب في قلق أخطائي
لم أصل أبدا إلى النّدم الحقيقيّ.
على قدم المساواة، دائما مساويا للذي لم أقل بعد
في جوهر ما أنا هو."
بيير باولو بازوليني،
(من كتاب "روما 1950، يوميّات"، ترجمة أ. ح).

أخيّر أن أهتف بصاحب هذا الشعر، لا خوف، لا صمت، لا موت بعد اليوم. "فإمّا حياة وإمّا فلا." ولننشد دائما وأبدا: "تحيا الحياة". هيّا يا صديقي، أتل علينا أشعارك الأولى، أمتعنا، كلّنا آذان صاغية، وقلوب آوية، وأرواح سامية، في انتظار الجديد، المزيد وما سيتلوه عليك الشّعر المُريد.

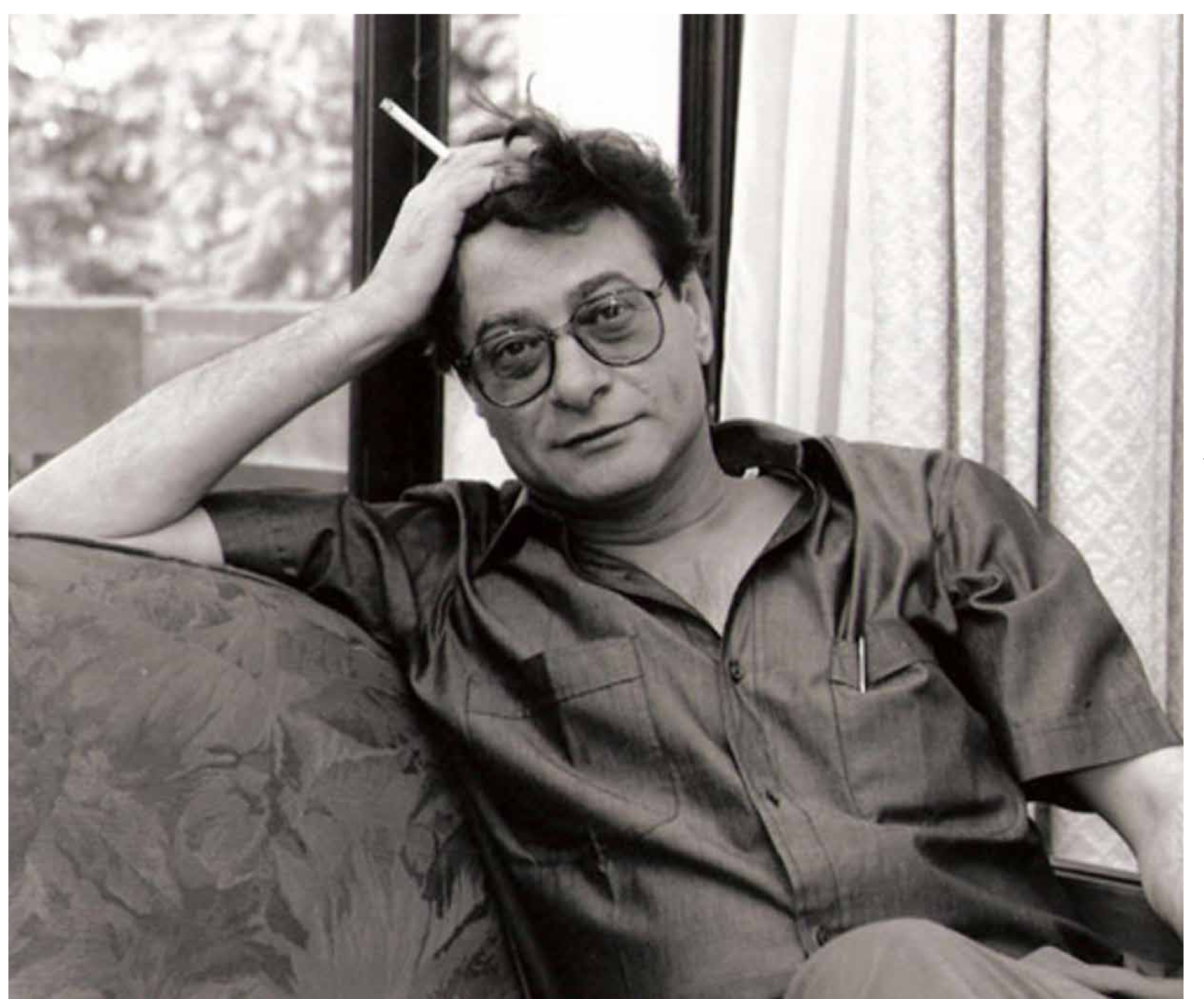
شاعر ومترجم من تونس يكتب بالفرنسية



محمود درويش

الشاعر المتجدد

محمد حقي صوتشين



خصصت صحيفة "جمهوريت" لغلاف مجلتها الأسبوعية "كتاب" لمحمود درويش. نشرت المجلة حواراً قصيرًا مع محمد حقي صوتشين، أجرته مارشا لينكس كويلي محررة "أرَبْليت" الفصلية، والكاتبة في "الجارديان" و"بيليفر". ننشر الحوار من ترجمة صفوان الشلبي.

لمحمود درويش (1941-2008) خصوصية لا يمتلكها سوى القليل من الشعراء. يمكنه ملء ملعب كرة بآلاف المعجبين، لكنه لا يتماشى مع رؤى قرائه. بالمقابل، فهو يدعو قراءه إلى مواكبته في ما يقوم به من تجديد في المواضيع الشعرية وأشكالها. على الرغم من أن درويش يعتبر "الشاعر الوطني لفلسطين"، إلا أنه يستخدم التاريخ والأساطير اليونانية والرومانية والفارسية واليهودية والسريانية والكنعانية والسومرية والعثمانية. أصدر طوال حياته، عشرة كتب نثرية وعشرات الكتب الشعرية. صرّح درويش، في مقابلة أجراها معه هيليت يشورون عام 1996، أن كل قصيدة تخلق بدايتها الخاصة، و"تعيد بناء العالم من جديد".

البروفيسور محمد حقي صوتشين الذي كان من أعضاء لجنة التحكيم للجائزة العالمية للرواية العربية في دورتها 2014، والحائز على جائزة الترجمة لاتحاد كتّاب تركيا لعام 2016، وأحد المترجمين الرواد عالميًا في ترجمة الشعر العربي، لم يكتفِ بترجمة أربعة كتب لمحمود درويش فحسب، بل قام أيضاً بترجمة "المعلقات السبع"، و"طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسي، و"النبي" لجبران خليل جبران، وعدداً من الأعمال التي تعكس مراحل وأساليب مختلفة لبعض الشعراء المعاصرين مثل أدونيس ونزار قباني نوري الجراح ومحمد بنيس وغيرهم. لقد اخترنا لأسئلتنا في هذا الحوار ما يخص أحدث ما ترجمه صوتشين لأعمال درويش وهي: "كزهر اللوز أو أبعد".

■ حين نحلل أعمال محمود درويش، نلاحظ في النهاية، أنه يجدد بناء نفسه باستمرار، فقصائده تتراوح بين الشعر الخطابي الثوري مثل "بطاقة هوية" إلى النص النثري مثل "في حضرة الغياب"، ماذا تقترحون لو سألكم أحد "من أين أبدأ؟".

■ من الممكن الحديث عن بعض التقاطعات المتعلقة بالمسيرة الشعرية لمحمود درويش، والتي عكست تجديد بنائه لنفسه باستمرار. لقد استبدل مفهوم الشعر المتأثر بالقصيدة العربية الكلاسيكية والشعر الرومانسي بمفهوم آخر للشعر ثوري واشتراكي في الستينات من القرن الماضي. قصيدة "بطاقة هوية" التي أشرت إليها هي نتاج هذه المرحلة. عندما بدأت بترجمة محمود درويش إلى اللغة التركية، كان معروفاً بمثل هذه القصائد بشكل حصري تقريباً، في حين، لم يكن الشاعر نفسه راضياً عن أن يُعرف بمثل هذه القصائد فقط. لذا في واقع الأمر، وبصفتي مترجماً، كان لزاماً عليّ طرح سؤال "من أين أبدأ؟" على نفسي أولاً. بعد دراسة أعمال الشاعر، اخترت التركيز على أعماله المنشورة في العشرين سنة الأخيرة من حياته. كان درويش يضع كتاباً كل خمس سنوات تقريباً: "لماذا تركت الحصان وحيداً" (1995)، "الجدارية" (2000)، "كزهر اللوز أو أبعد" (2005)، "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" (2009). الصفة المشتركة لهذه الأعمال أنها تحمل سمة السيرة الذاتية. لكن هذه السيرة ليست مجرد قصة حياة الشاعر فحسب، بل إنها قصة جغرافيا الشرق الأوسط عموماً وفلسطين خصوصاً وتاريخه وزمانه ومكانه ووجوده وجسده وروحه. لذلك لا اقتراح جامدا لديّ أقدمه للقارئ مثل "ابدأ من هنا" بل لديّ اقتراحات مرنة أطرحها عليه. من يرغب بقراءة شعر قريب من النثر، بتعبير شعري عالٍ، ونبرة من اللغة اليومية، يمكنه البدء بقراءة "كزهر اللوز أو أبعد" ثم يمكنه متابعة القراءة باختيار أيّ من الكتب الأخرى. أما من يرغب البدء بقراءة عمل يحمل خواص السيرة الذاتية، يمكنه الشروع بقراءة "لماذا تركت الحصان وحيداً" ثم يتابع القراءة بالكتب الأخرى.

■ في بعض كتب درويش مثل "لماذا تركت الحصان وحيداً" لا يروي قصته فحسب بل يروي في الوقت نفسه تاريخ فلسطين الشعبي. في الواقع، لا يروي تاريخ فلسطين فحسب بل يروي أيضاً التاريخ الكنعاني والعبري واليوناني والروماني والفارسي والمصري والعربي والعثماني والبريطاني والفرنسي بأسلوب ملحمي أسطوري، لكن باستخدام اللغة اليومية. يا ترى، هل يختلف موقع القراء الأتراك في هذا التاريخ أو الحكاية عن موقع القراء العرب أو الفرنسيين أو الإنجليز؟

■ في الحقيقة لا يمكن الحديث عن قراء بنمط واحد. حتى القارئ نفسه قد يتلقى النص بشكل مختلف حين يقرأه في أوقات مختلفة، لذا فالحديث عن قراء بنمط واحد سواء كانوا عرباً أو فرنسيين أو إنجليزا مجانب للصواب. كل قارئ يتلقى هذه النصوص بما يتناسب وثقافته، ومعارفه، ومقدرته في قراءة الشعر. من ناحية أخرى، لا ينبغي إغفال أن لكل قارئ تاريخا ثقافيا كفرد، وأن الميراث الذي تلقّاه، سيؤثر على قراءته لنصوص درويش. على سبيل المثال، فالاقتباسات المسيحية مألوفة لدى المجتمع الفلسطيني أكثر منها لدى المجتمع التركي. لذلك ليس من الخطأ أن نتوقع أن تخلق الاقتباسات الواردة في نصوص درويش دلالة أكثر ثراء لدى القارئ الفلسطيني. قد لا تكون هذه الحال هي نفسها بالنسبة إلى فرد نشأ في ثقافات أخرى. لذا فقد أخذت تلك الحقيقة بعين الاعتبار في ترجماتي ووضّحت في الهوامش ما ورد من اقتباسات من آيات الإنجيل والتوراة كي يتمكن القارئ التركي من فهمها.

■ يقول درويش إن الإيقاع هو مفتاحه إلى كتابة القصيدة. كيف تعيدون بناء هذا الإيقاع والموسيقى في أشعاره بالتركية؟

■ يستثمر محمود درويش كل إمكانيات الصوت والإيقاع في اللغة العربية. يستخدم التفعيلة في شعره بمنتهى المرونة، بل إنه يجمع بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة بذكاء. إن التنوع الذي توفره هذه التفعيلة في شعره، يمنع الرتابة في الإيقاع الشعري. إن القوافي المتداخلة، والجناس، والتكرار، والتورية ترفع من الإيقاع الشعري إلى حد بعيد. هذا الشعر الذي يتداخل فيه ثراء الصوت مع الثراء الدلالي، ليس من السهل إعادة صياغته من جديد ليحمل التأثير نفسه في اللغة الهدف.

■ في "كزهر اللوز أو أبعد" يضع محمود درويش قصائد بإيقاع قريب من النثر. حتى أنه يقدم كتابه بكلام لأبي حيان التوحيدي يقول فيه "أحسن الكلام ما.... قامت صورته بين نَظْم كأنه نثر، ونثرٍ كأنه نظم..." يُرى أن كلما اقترب شعره من النثر ازداد تأثير اللغة اليومية عليه. لذلك يظهر اختلاف في نهج الترجمة من كتاب إلى آخر، وحتى من قصيدة إلى أخرى.

■ أنا، قبل أن أبدأ بترجمة قصيدة لدرويش إلى التركية، أقوم بتحليلها من حيث الشكل. أحاول التقدير بدقة كيف يمكنني تعويض الضياع المحتمل في الترجمة. أقوم بتدوين الملاحظات أثناء القراءة. علاوة على ذلك، أستمع إلى هذه القصيدة بصوت محمود درويش إذا كان قد ألقاها قبل ذلك. بهذه الطريقة، أحاول التقاط صوت الشاعر في شعره. ثم أشرع بالترجمة بعد ذلك. أنا لا أكتفي بنقل المضمون إلى التركية فحسب، بل أحاول خلق الإيقاع والموسيقى في الشعر أيضاً. المرحوم عبد القادر عبداللي، الذي ترجم ما يقرب من ثمانين عملاً من الأدب التركي إلى العربية، كان يقول "عندما أقرأ ترجماتك التركية أشعر كأنني أقرأ محمود درويش بالعربية". كلماته هذه كانت تسعدني، لأنني أعرف أنه ليس محباً للمجاملة. ما تلقاه ترجمات محمود درويش اليوم في تركيا، تؤكد صحة أقواله.

■ إذا جعلت ما ترجمته في المرحلة الأخيرة من كتب شعر لمحمود درويش تتحاور مع كتب أخرى بلغة أخرى (كأنها ضيوف على مائدة طعام تتحاور حول أعمال أدبية أخرى) فأي كتب ستختار؟

■ سأختار أن تتحاور أعمال محمود درويش مع أعمال ناظم حكمت ويهودا عميحاي. أعتقد أن حواراً مثيراً للاهتمام كان سيدور بينهم.


سعد يكن

الشعبويّة والعِلم في مدار النقد

أبوبكر العيادي

كشفت الأزمة الصحية التي لم تشهد بعد انفراجها عن تحدّ غير مسبوق للعلم ومنجزاته، وصراع بين العقل والشعبويّة، حوّل المشهد الفرنسي الذي لا يزال يواجه فايروس كورونا ومخلفاته إلى عالم مانوي شبيه بالأفلام الأميركية حيث يقف الأبطال الأخيار للتصدي للسفَلة الأشرار، مع فارق كبير وهو أن المتابع لا يميّز هنا الأخيار من الأشرار.

من النادر أن يكون العلم باعثا للأمل ومثيرا للجدل في الوقت نفسه. فمن ناحية، يرجو الناس جميعا رجاء أشبه بالدعاء أن يتوصل العلم إلى ترياق يصد فايروسا حبس نصف البشرية داخل بيوتها، وينصتون آناء الليل وأطراف النهار إلى نصائحه وتوقعاته ويلتزمون بما يوصي باتباعه داخل البيت وخارجه حين يقتضي الأمر.

ومن ناحية أخرى ما انفكت أصوات كثيرة، خاصة من النخبة، تتعالى وتهدد بتحدّي سلطة العلم، وحتى الحقيقة، بدعوى رفض تسليم زمام الأمور للعلم حينا، واتّهامه بالقصور عن توقع الجائحة حينا آخر، ما يعني أنه لا يمكن أن يكون محلّ ثقة. بيد أن شبكة القراءة التي تريد فرض نفسها تسوّي بين ظاهرة الشك هذه وظاهرة أخرى سياسية هي الشعبويّة، ما جعل خط الفصل المعاصر محصورا في مواجهة ثنائية بين العقل والشعوبية، تهدد بإلغاء كل نقد للمؤسسات العلمية والسياسية معًا.

ولو أمعنّا النظر في عمليات سبر الآراء والدراسات الإحصائية وأصدائها في وسائل الإعلام، لألفينا أن الديمقراطيات الغربية تعاني من إيمان عددٍ متزايد من المواطنين إيمانا غير عقلاني بالأخبار الزائفة والحقائق المضادّة ونظريات المؤامرة، كقولهم إن التلقيح مضرّ بالصّحة، ونظرية التطور كذبة، والاحتباس الحراري بهتان.. دون أن يخضع ذلك للتحليل لمعرفة ما إذا كان رفض النظريات والبروتوكولات والعلماء ومؤسسات البحث والتطبيقات التقنية للعلم قائمًا على أسس منطقية، أو أنه يُستغلّ فقط لغايات سياسية، فقد جرت العادة أن تلقى تبعات هذه الظاهرة على عاتق الشعبوية وحدها.

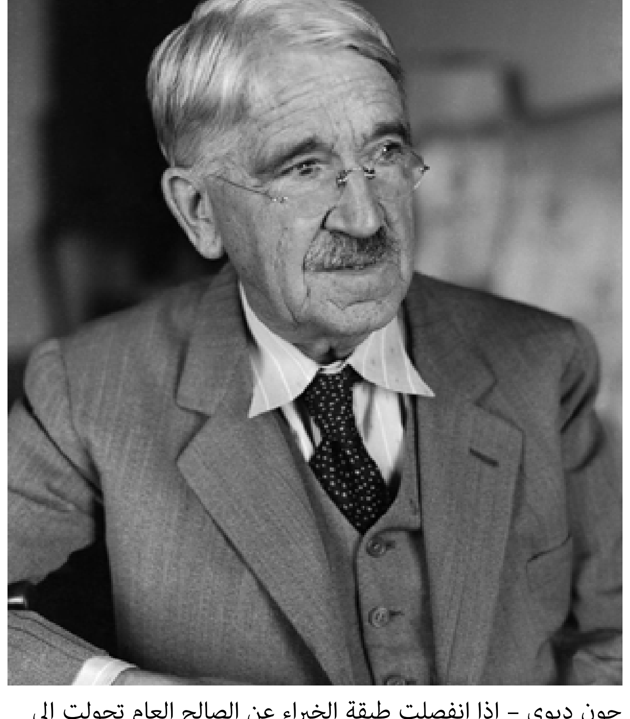
والتلاعب بالأرقام والنّسب والأسئلة الموجَّهة لم يعد خافيا على أحد، ففي عملية سبر آراء أجريت مؤخرا عن علاقة العلم بالمجتمع، تمّ التأكيد إثرها على وجود مؤشّر احتراس من العلم بناء على



رافي سركي


كميل فيري - ينبغي تحويل الاحتراس من العلم إلى النقد بدل الشك


البروفيسور راوولت المتهم بالشعبوية


جون ديوي – إذا انفصلت طبقة الخبراء عن الصالح العام تحولت إلى طبقة مصالح خاصة

أسئلة من نوع "هل تشعر أن العلم يقدم للإنسان من الخير أكثر مما يقدّمه من شرّ، أم قدر ما يقدّمه من شرّ، أم دون ما يقدّمه من شرّ؟" هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تمّ التأكيد أيضا على وجود مؤشّر شعبويّ بناء على أسئلة من نوع "هل السّاسة فاسدون؟ هل النظام الجيّد هو الذي يقرر فيه المواطنون ما يصلح للبلاد وليس الحكومة؟ هل تكون الديمقراطية أفضل لو يتمّ اختيار نوّاب الشعب عن طريق القرعة؟" ومن الطبيعي أن يكون المستجوَبون الذين يعتقدون أن القرعة يمكن أن تكون وسيلة ديمقراطية جيدة هم أنفسهم الذين يعتقدون أيضا أن العلم لم يقدّم للإنسانية من الخير قدر ما قدّم لها من شرّ، ما يعني أن الشعبويين لا يثقون في العلم والعكس بالعكس، وأن كلا الطرفين يلغي الآخر.

إن شبكة القراءة هذه تسمح لواضعيها بتفسير النجاح المتعاظم لقادة شعبويين عن طريق تحريف إدراكي للأفراد، ما يوهم بأن ذلك لم يكن نتيجة خيارات اقتصادية واجتماعية وسياسية (تزايد التفاوت، وعزل المجتمعات في أحياء شبيهة بالغيتو، وتفقيرها، وجعل السياسة مهنة كسائر المهن) كأسباب رئيسية في انتخاب دونالد ترامب أو خايير بولسونارو وفيكتور أوربان وسواهم، بل كنتيجة لاستعدادات ذهنية وسوء تقدير من ناخبيهم. أي أن ربط الاحتراس من العلم بالشعبوية تمّ تفسيره، حسب شبكة القراءة هذه، وفق تحليل للسلوكيات الفردية، المستوحى من نظرية "الانحرافات الإدراكية"، وهي نظرية ترى أن الظواهر السياسية التي لا تنحو منحى الوسط الليبرالي المتطرف هي قبل كل شيء نتيجة سلوك لاعقلاني.

فالشعبوية الوقائية تتمثل في تضخيم ما يُخشى حدوثه كالهجرة والبطالة والتصرف على ضوئه، وهو أيضا سلوك غير عقلاني يدفع نحو الغلوّ والتطرف. والمشكل هنا، كما تقول كميل فيري أستاذة الفلسفة بجامعة باريس العاشرة، يكمن في المرور السريع في مثل هذا التحليل من إدانة مخاوف مشروعة إلى إدانة كل نقد للأيديولوجيا المهيمنة، في غياب أيّ معيار للتمييز بين الاحتراس والخوف من النقد والاستنكار.

ومن ثَمّ وجدنا شعبوية "يسار" تدين علما خاضعا لمصالح مالية، وشعبوية "يمين" تندد بعلم مؤدٍّ إلى الإفلاس باسم تقليد زائف، وكلتاهما تبدوان متساويتين متعادلتين، ما دام التوزيع على الرقعة السياسية يتم حسب الاحتراس، ولا يهمّ بعدها أسبابه أو دوافعه وحتى تحديد ماهيته. أي أن تلك الخطابات تضع في نفس المستوى مجموعات سياسية، على اختلاف مشاربها وتباين خطاباتها، بدعوى أن عمليات سبر الآراء تفيد أنها تلتقي أكثر من غيرها في نقد العلم، وبذلك يوضع في الخُرج نفسه دونالد ترامب والسترات الصفراء ومارين لوبان وجان لوك ميلنشون والمشككون في الاحتباس الحراري والمناهضون للقاحات.. ليشكل جميعهم تيارا واحدا، هو تيار الظلامية ضد الحقيقة. لئن تجلى البعد الأيديولوجي في هذا الفصل بين العقلانية والشعبوية، فإنه يشير في بدايته إلى واقع حقيقي، إذ ثمة جملة من الحقائق المضادة تحتوي على آثار مضرة بالإنسانية، كالتشكيك في تدمير البيئة ونفي الحقائق التاريخية وتكذيب الداروينية والإيمان بنظريات المؤامرة. ولكننا نحتاج إلى تحليل أسبابها الحقيقية بدل إلقاء تبعاتها على خلل ذهني في تكوين الجماهير الغبية. من بينها سبب سياسي، هو مسعى جعلِ السياسة علمية في ديمقراطيات تعتمد على التقنيات بشكل واسع، ذلك أن تنظيم الرأسمالية الليبرالية يطوّع القرارات المشتركة لمعيارية اقتصادية حسابية يقدمها بانتظام زمرة من الخبراء المقربين من السلطة بوصفها حقائق أزلية، والحال أن تقديم خيارات سياسية كخيارات علمية يعرّض العلم نفسه إلى الشكوكية إذا ما تبين أنها غير مجدية أو أن لها عواقب وخيمة تضر بالبيئة أو الاقتصاد أو الأفراد. ومن بينها أيضا سبب اجتماعي، وهو أن العلوم في عمومها ليست محايدة، إذا كانت نتاج ملاحظٍ بلا صفة. وبما أنها من إنتاج العلماء، فإن انتماءهم إلى مجموعة أو طبقة اجتماعية واحدة يجعل نتاجهم متأثرا بالضرورة بوضعهم الاجتماعي. من ذلك مثلا أن المشتغلين بالعلوم كانوا على مرّ القرون ذكورا، وهو ما يفسر تأخر الأبحاث في الجهاز التناسلي للمرأة، أو بعض الأمراض كانتباذ بطانة الرحم الذي لا يصيب غير النساء. كما أن أبناء الأوساط الشعبية يظلون مبعَدين عن البحوث والعلوم إلا ما ندر بسبب فقرهم وضعف المنح التي ترصد لهم. ما يعني أن العلم ما دام مراسُه بأيدي الطبقات الغنية، فسوف يظل يعمل بالضرورة لفائدة تلك الطبقات، لأن الموضوعية والحياد ينجمان عن التعدد والمساواة، وإلا فـ"سوف تظل طبقة الخبراء منفصلة عن المصالح المشتركة بشكل تتحول معه إلى طبقة مصالح خاصة، وهذا لا يمثل في الشؤون الاجتماعية أيّ معرفة" كما يقول الفيلسوف الأميركي جون ديوي.

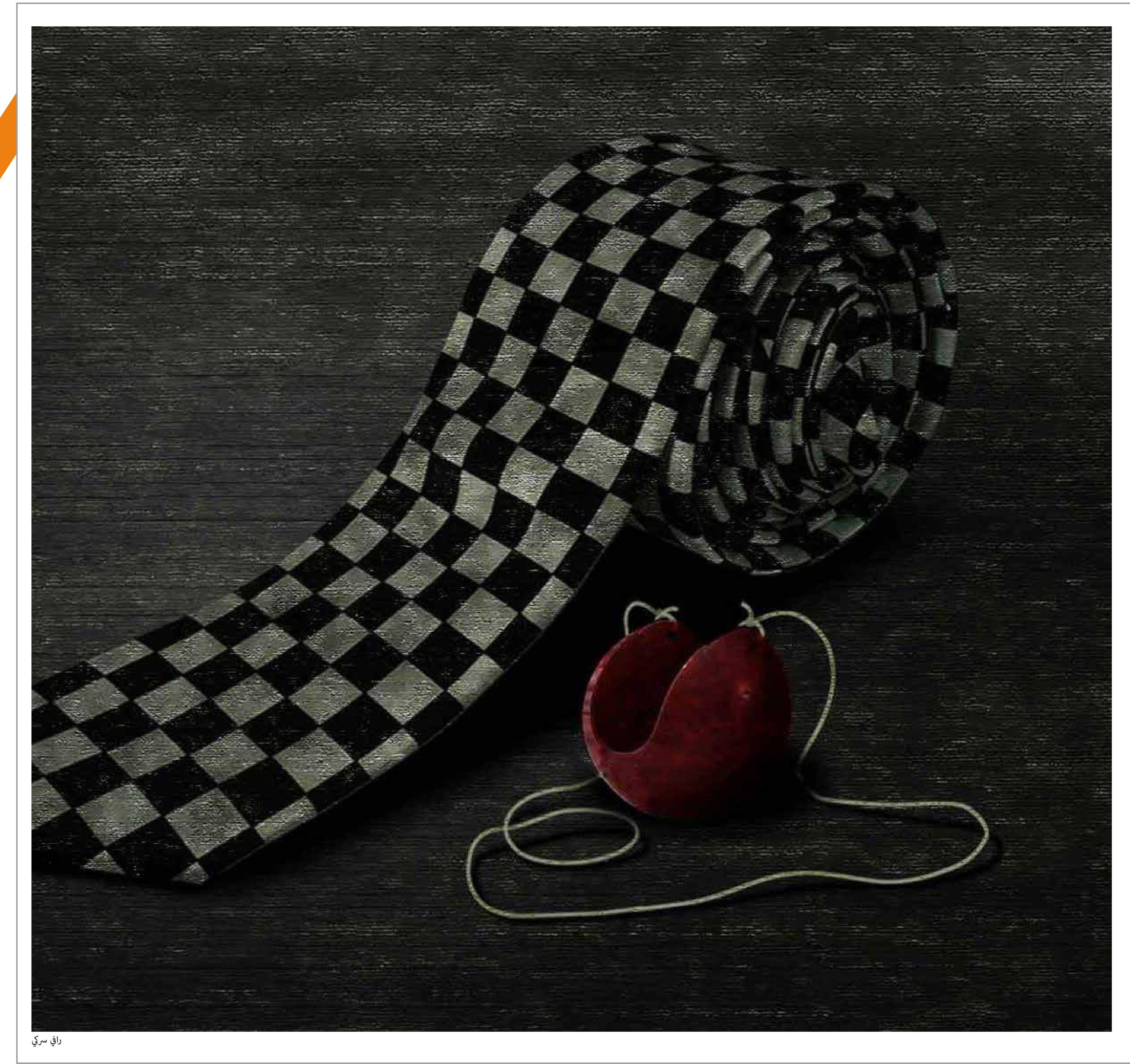
ثم إن التنظيم الاقتصادي للمؤسسة العلمية يساهم بشكل كبير في الاحتراس من المنتوجات، لأن نمط الإنتاج ليس بمعزل عن منطق الربع ومراكمة الأرباح الذي يخص المنظومة الاقتصادية الغربية بوجه عام، والفرنسي بوجه خاص. فالتمويل الخاص للبحث العلمي يحجب عن التداول الديمقراطي خيارات الاستثمار وأولويات البحث، في وقت يزداد فيه العلم حضورا في حياة الناس، ويحدد نمط عيشهم وإقامتهم في العالم. أضف إلى ذلك أن المال العام يواصل تمويل البحث بقوة، في شكل هدايا جبائية في الغالب، ولكن في غياب تامّ للشفافية، وهو ما سهّل استحواذ القطاع الخاص على المرابيح المتأتية من الاكتشافات، كما هو الشأن في سلسلة الدواء الذي تمّت خصخصته شيئا فشيئا خلال عشريات حكم ليبرالي. كما أن منظومة البحث والتنمية والإنتاج والتوزيع في مجال منتوجات الصحة، التي يمولها دافعو الضرائب صارت بين أيدي الخواص بفضل منظومة براءات الاختراع. أضف إلى ذلك إلغاء القطاع الخاص لمراكز بحوث عديدة يموّلها المال العام، وصرفه مليارات من الأرباح للمساهمين، ورفضه رغم ذلك تنصيب المراكز محليا بدعوى ارتفاع التكلفة. فكيف يمكن في هذه الحالة فرض الثقة في سير فاقد للديمقراطية.

أمام وضع تلك سماته، تعتقد كميل فيري أن ما عاينّاه ينبغي أن يقودنا إلى تحويل الاحتراس إلى نقد بدل أن يؤدي بنا إلى التشكيك، وكل مؤسسة داخل بلد ديمقراطي ينبغي أن تجعل نفوذها مستندا إلى شرعيتها لا أن تفرضه من باب العمل بالمبدأ. والعلم لا يستثنى من القاعدة، فلكي يحافظ على شرعيته، عليه هو أيضا أن يخضع للنقد، وهذا من المبادئ الأساسية للشرعية الديمقراطية، "فعن طريق نقد ديمقراطي فعال للعلم وليس بفرض تسلطي لليقينيات يمكن أن نأتي على الحقائق المضادة" تضيف كيمل فيري.

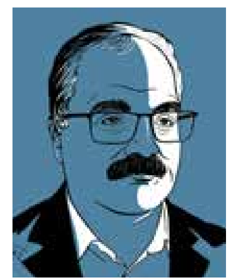
مثل هذا النقد ينبغي أولا أن يقرر بشكل مشترك ما هو محيط سلطة العلم: على أيّ أسئلة يشتغل وما هي الأسئلة التي تكون فيها منظومات حقيقة وقيم أخرى، لها ما للعلم من أهمية في حياة البشر، أجدر بفرض قوانينها، فقد أثبتت أزمة كوفيد - 19 أن النصائح والتوقعات العلمية المحض لم تكن تملك غير معيار واحد أمام أبعاد اقتصادية واجتماعية وثقافية وحتى دينية، وما إلى ذلك من الأحداث التي تطرأ على المجتمع. ومن ثَمّ فإن المجموعة الديمقراطية هي التي تقرر الموقع السليم للعلم في تنظيم الحياة المشتركة.

وفي رأي الباحثة أن أيّ تطبيق للعلم على الحياة ينبغي أن يخضع لتقارير مضادة من الخبراء، يتم نشرها على رؤوس الملأ، لضمان شفافية العلم ومخترعاته وطرق تمويلها وتسويقها، فإن كنا نريد أن نمنح العلم نفوذا في هذه المرحلة وحتى التي تليها، فلا بدّ من إخضاعه هو أيضا لضوابط رادعة، بعيدا عن ضغوط السياسيين وأصحاب المال، ونقده خصوصا، فقد أثبتت التجربة، عند اندلاع أزمة المصابين بالدم الملوث، أن نقد العلم كان وسيلة ديمقراطية هامة، فنّدت صورة شعب جاهل حُكم عليه أن يقاد بفكر الأنوار.

كاتب من تونس مقيم في باريس



رافي سركي



هيثم الزبيدي

لا أدب اغتراب ولا هم ينغرسون

لا أعرف إن كان بوسعنا الاستمرار في استخدام مصطلح "الاغتراب الأدبي". مر على وجودي في المهجر أكثر من 30 عاما، وأستطيع أن أدّعي أن الأدب في الغربة كائن غير موجود. هذا لا يعني أني خبير بالإنتاج الأدبي سواء المستوطن أو المهاجر. ولكن عندما تمر كل هذه العقود من دون أن تستوقفك الظواهر، فيصير من حقك أن تتساءل أين هذا "الاغتراب الأدبي".

لست ناقدا أو متابعا دائما، لكني مراقب. برأيي لكي يصح المصطلح ويستقيم استخدامه، ينبغي أن يكون هناك "مغترب أدبي" لكي ينتج أدبا مغتربا.

بحكم العمل في الصحافة ومؤسساتها المهاجرة، والاختلاط بالأصدقاء والمعارف من المهتمين والمتابعين، استكشفت طبيعة الأديب والمثقف المهاجر. يمرون عليك ويجلسون معك ويتحدثون ويغادرون. يكتبون ويستكتبون وينشرون ويجتمعون ويتحاورون. يتحدثون في كل شيء عن بلادهم وظروفهم وحيواتهم التي تبددت في التنقل بين نقطة لجوء وأخرى. محاور الحديث سياسية في معظمها، لكن الأدب موجود وحاضر مع بعض متردد من الثقافة.

أين المشكلة إذن؟ كل عناصر الأدب موجودة. هل يحصل أدبنا على باسبورت بريطاني أو فرنسي ليصبح مغتربا مثل أصحابه؟

المشكلة أن أصحاب هذا الأدب ليسوا مغتربين. هم منزاحون جغرافيا لأسباب شخصية وسياسية ومادية. يقرأون بالعربية ويشاهدون الفضائيات العربية ومؤخرا صاروا يغردون على تويتر بالعربية عن قضايا عربية، وينشرون بوستات بالعربية في فيسبوك عن هموم وقضايا أوطانهم الأصلية.

لنفترض جدلا أن هناك ألف أديب ومثقف عربي مهاجر في أوروبا. الآن لنمرّ على الأشياء التي يتناولونها في كتاباتهم وأدبهم وقضاياهم وتغريداتهم وبوستاتهم. لا أحب القطع والجزم بما لا أعرف تماما، لكن أيّ مراقب منصف سيفتقد الإشارة إلى الدول التي استوطنوها في هجرتهم. لا قضايا تلك الدول ولا شؤونها ولا أدبها. لا انعكاسات في الإحساس بالبيئة التي يعيشون فيها ولا مناقشة لقضية راهنة تمسّهم من قريب أو من بعيد. أشك أن بوسع أحد في عالمنا العربي أن يميز، لو لم يكن يعرف خلفية التواجد الجغرافي، بين مقالة كتبها مثقف "مغترب" وآخر لا يزال في مدينته العربية.

بحكم العمل في الصحافة، تمر عليك مقالات لمن يفترض أنهم يعيشون في الغرب ويكتبون عن قضية سياسية في بلد الإقامة. إنها الصدمة الكبرى. لا أعرف أيّ مقالات يقرأون في الصحافة الغربية أو أيّ محطات تلفزيون يتابعون. عزلة تامة وانطباعية ساذجة.

كثير من الأدباء والمثقفين لم يحاولوا حتى معرفة – ولا أقول إتقان – اللغة في البلد الذي يقيمون فيه. في كيس مفرداتهم 500 أو 1000 كلمة تساعدهم في التسوّق وزيارة الطبيب. غير هذا هم متشرنقون إما في مجاميعهم في التسعينات ومطلع الألفية، أو في الشبكات الاجتماعية بعد ازدهار عصر الكمبيوترات اللوحية والهواتف الذكية. جرّب أن تجري محادثة مع مثقف عربي باللغة الإنجليزية مثلا في لندن. حتى لو كان يعيش في المدينة لسنوات طويلة، سيصدمك بضحالة لغته. سيأتيك بين حين وآخر يتحدث عن أديب غربي سمع عنه. ستنصت، ثم اتركه شهرا أو شهرين واسأله عنه. في الغالب لا يتذكر اسمه ولا موضوعه. لن يتذكر – أو لم يعرف أبدا – اسم وزير خارجية بريطانيا.

عينة أخرى اصطحبت معها ما تعلمته في مدارس البلاد العربية. عليك أن تتقبل الحديث عن أدباء الخمسينات والستينات وأن تعتبر الحديث يتم عن "الأدب الغربي المعاصر". توقفت عقارب الساعة عند تراجم تلك المرحلة، وكل ما يمت للأدب الغربي الحديث والثقافة الغربية النابضة من قضايا هو غير مهم. لا نريد هنا الإشارة إلى البعض الذي امتهن الترجمة من المصادر الميّتة في اللغات الغربية وتقديمها للقارئ العربي كقراءة وفهم شخصي للحالة الثقافية والأدبية في الغرب. هؤلاء فئة لصوص لا تستحق الإشارة إليها.

المشهد الاجتماعي لأماكن عيشنا في المهجر مليء بمحلات اللحم الحلال وغيتوهات دينية/سياسية تمتد لأحياء كاملة في المدن الكبرى. جلسات نميمة ووعظ وصراعات سياسية باطنة وظاهرة. روايات عن المتعة الكبرى في زيارة الأوطان دون تفسير لماذا الهرولة سريعا للعودة من تلك الزيارات.

هذه هي البيئة التي يعيش فيها "الأديب" و"المثقف" المهاجر أو المهجّر أو المزاح جغرافيا. هي بيئة بعيدة كل البعد عن فكرة الاغتراب بالمعنى الكلاسيكي، أي الانتقال جغرافيا وفكريا إلى بيئة جديدة ثم الكتابة الواعية عن روح أدبية أو فكرية أو ثقافية غرست في أرض جديدة. القليلون من الاستثناءات لا يمكن أن يعدّوا ظاهرة، بل السؤال الأصعب والأكثر إثارة للقلق: كيف يمكن أن تهاجر كل هذه الآلاف من الأدباء والمثقفين وتعجز عن أن تجد غرسا في بيئتها الجديدة؟ ■

كاتب عراقي مقيم في لندن